



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„L'IDEALE CORTESE E LE FUNZIONI DEL FEMMINILE
NELL'IMMAGINE DI CORTE RINASCIMENTALE: ANALISI
BASATA SUL «CORTEGIANO» DI CASTIGLIONE“

Verfasserin

DARIA RATCHINSKAIA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik UniStG Italienisch

Betreuerin:

Univ. -Prof. Dr. Birgit Wagner

DANKSAGUNG

Die vorliegende Diplomarbeit wurde im Fachbereich Italienische Literaturwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Wien eingereicht.

Von Herzen möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich während meines Studiums und beim Verfassen meiner Diplomarbeit unterstützt haben.

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Betreuerin o.Univ. - Prof. Dr. Birgit Wagner, die mir die Anregung zu dem Thema gab, mich immer wieder mit fachliche Kompetenz unterstützte und von deren großem Erfahrungsschatz ich bei der Entstehung meiner Diplomarbeit profitieren konnte.

Ganz herzlich möchte ich mich bei meiner Mutter, Frau. Mag. Bella Ratchinskaia bedanken, die mir dieses Studium ermöglicht und immer an mich geglaubt hat.

INDICE

Danksagung.....	2
Indice.....	3
Introduzione.....	4
I. Cenni sulla figura femminile nella storia: periodo antecedente il «Cortegiano».	
1. Tradizione misogina nell'ambito della letteratura classica.....	12
2. L'Antico testamento come fonte antifillogina nell'età cristiana.....	15
3. Evoluzione ideologica della donna riflessa nei canoni letterari medievali.....	18
II. Il modello femminile nell'immagine di corte rinascimentale.	
1. La renovatio umanistica e la cultura di corte.....	24
2. La donna nel Rinascimento.....	28
III. Il Conte Baldessar Castiglione: uomo d'arme e di stile.	
1. Note bio-bibliografiche.....	35
2. Le figure femminili nella vita di Castiglione.....	37
IV. IL Libro del Cortegiano	
1. Critica letteraria, struttura, stile e la filologia classica del Cortegiano.....	44
2. La modellizzazione nel Cortegiano della perfetta dama di palazzo.....	47
2.1. Esempi probanti.....	61
3. La Duchessa ed Emilia Pia: promotrici della comunicazione	65
4. L'intrattenimento ed il gioco tra l'amor cortese e l'amor platonico.....	77
4.1. La tematica amorosa nel III libro.....	82
4.2. L'istituzione matrimoniale nel «Cortegiano» e la questione «dell'ammogliarsi» nel XVI secolo.....	88
4.3. La trattazione dell'amore platonico nel IV libro.....	97
V. Corte-Potere-Cultura.	
1. Arte come espressione del potere e la sua valenza polisemica.....	105
2. La corte sforzesca e il caso eclatante di Cecilia Gallerani.....	112
Bibliografia.....	120
Abstract.....	124
Anhang.....	127
Lebenslauf.....	133

INTRODUZIONE

Argomento della presente tesi è la risposta che si intende dare alla domanda di fondo che viene spontaneo porsi alla lettura conclusa del «Cortegiano» di Baldassar Castiglione, in particolare del «Libro terzo» dedicato alla donna a Corte.

La domanda è presto detta: quale funzione il Castiglione si attende che la donna espliciti a corte?

Quale ruolo viene assegnato nella corte cinquecentesca alla donna a dire del Castiglione?

La donna che sta a corte, che frequenta la corte, che conforma la propria condotta al vivere a corte di quali doti deve essere stata provvista da madre natura?

E ancora: che uso deve fare di codeste doti, come gestirle, a quali principi etici e norme comportamentali pratiche dovrà ispirarsi nella sua crescita cortigiana?

Che si tratti delle questioni di massima, fondamentale importanza lo dichiara *apertis verbis*, il Nostro quando scrive che «non si dà corte alcuna, per grande che ella sia che non abbia ornamento o splendore in sé, né allegria senza donne, né cortegiano alcun essere aggraziato, piacevole o ardito, né far opera leggiadra di cavalleria, se non mosso dalla pratica e dall'amore e piacer di donne, così ancor il ragionar del cortegiano è sempre imperfettissimo, se le donne, interponendovisi, non danno lor parte di quella grazia, con la quale fanno perfetta ed adornano la cortegiana».¹

Castiglione scrive nel ricordo costante dell'amatissima sua Ippolita mancatagli dopo soli quattro anni di matrimonio.

Per lei scrisse un epitaffio sulla lapide tombale, che ancora oggidì si può leggere visitando il Santuario «Santa Maria delle Grazie» nelle vicinanze di Mantova, che suona come uno dei canti più terpidi dell'amore coniugale:

Non ego nunc vivo coniux dulcissima vitam
Corpore namque tuo fata meam abstulerint.
Sed vivam tumulto cum tecum condar in isto
Iungenturque tuis ossibus ossa mea.²

Ma tornando ai nostri quesiti di fondo, vediamo di procedere con ordine. Anzitutto la donna che si è scelta degna di stare a corte, secondo Baldassar, quale funzione e ruolo dovrà avere.

¹ Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Garzanti, Milano 2009. Citazione: libro III, cap. III, p. 263.

² «Ora io non vivo più, moglie mia dolcissima, dacchè col tuo corpo il fato si prese (anche) la mia (vita). Ma vivrò con te nello stesso sepolcro e le mie ossa saranno unite alle tue».

Premetto subito, che quando io parlo di funzione, intendo la funzione intellettuale, non di certo una riduzione dell'essere femminile o privazione materiale del serve-a o mezzo-per.

Piuttosto nella visione più globale osservare quello che nel contesto aristocratico del Cinquecento viene attribuito alla figura femminile diversificandola dalla figura maschile. E soprattutto cosa ne emerge dal discorso diretto e indiretto della codifica cinquecentesca nel definire modelli e comportamenti femminili all'interno della corte. Ed è stato questo uno dei punti principali che mi ha indirizzata verso la scelta del trattato di Castiglione. Il periodo di composizione, la forma dialogica conforme al neoplatonismo rinascimentale che dinamizza la lettura pervia della prosa ricca e fluida pieghevole a registri diversi di scrittura, tonalità, colore. La presenza stessa della figura femminile come degna partecipe dei discorsi nei primi due e il quarto libro e poi analizzata e modellizzata nel terzo. E poi non per ultimo, il fatto stesso che è l'uomo che parla, a partire dal proprio credo che è l'insieme di esperienze, educazione, impostazioni ed imposizioni morali.

Nel contesto della tradizione che è a cavallo tra l'Umanesimo e il Rinascimento, Castiglione tenta di mettere a fuoco un'immagine nuova della donna, una donna emancipata che rifiuta gli estremismi dell'idealismo platonico da un lato e dalla chiusura entro le mura domestiche dall'altra. Senza nulla rinunciare dei tratti propri della femminilità che da sempre conquistarono l'animo maschile, la *sua* donna avanza giuste pretese di parità di diritti e doveri di crescita sociale già propri dell'altro sesso. Egli si impegna a cogliere in giusto equilibrio ogni forma di innovazione rispetto alla tradizione misogina del suo secolo.

La donna del «Cortegiano» vuole essere, secondo i dettami dell'autore, sollecita ai bisogni della corte. La sua donna è colta, intelligente, virtuosa, le cui doti naturali di moglie e madre sono illeggiadrite dalla «grazia», dalla cognizione artistica, poetica il tutto connesso al saper intrattenere, presenziare in pubblico esser dotata di una piacevole affabilità. La sua «tenerezza molle e delicata»¹, i suoi modi pacati e raffinati, il suo saper arrossire quando vi è la necessità tutto deve trasmettere una sensazione rassicurante all'interlocutore il quale a sua volta la deve avvalorare come degna di presenziare all'interno della società. Ne consegue che ad esaltare la figura femminile non concorre solo la bellezza coniugata con la virtù quanto anche una viva e sentita partecipazione alla cultura, sebbene in misura inferiore e funzionale agli interessi del cortigiano. E qui ci sono due punti da mettere in rilievo. Il primo è definire in che modo si valorizza la partecipazione della donna alla cultura, presumendo che la cultura è rapportata al sapere e da secoli è stato l'uomo il promotore in primis del sapere. E poi, e qui ne consegue il secondo punto, vedere a partire dal testo di Castiglione, come viene accettata questa emancipazione intellettuale femminile, partendo sempre dalla posizione osservatoria ed esplicativa maschile.

Questa operazione fungeva anche da parametro, in maniera inversa, nel definire il proprio ruolo e quindi anche a rapportare e rilevare la differenziazione del proprio sapere e con ciò anche a rilevare e ridimensionare il proprio potere.

¹ Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. IV, p.265.

Non a caso in questo contesto storico si avverte una certa femminilizzazione maschile, che sicuramente è l'espressione di una forma di cortesia ed un ingentilimento di maniere, raffinate dalle movenze della danza, dalle belle arti, dal portamento aggraziato. Ma nello stesso tempo non è privo di fondamento presupporre che per l'uomo mettere in dubbio le connotazioni virili, possa debellarlo nel suo tradizionalmente imposto status di potere..

Dico già da adesso, che l'accettazione non può avvenire che in maniera graduale ed è a priori presumibile la conflittualità che ne consegue nel formulare un discursus che sottintende una indiretta definizione dei ruoli che il ceto intellettuale riorganizzava.

E questi punti di attrito cultural - sociale, sono ben rilevabili nell'opera di Castiglione.

Prendendo un esempio, nella Dedicatoria al trattato, egli cita la poetessa Vittoria Colonna, donna stimata, savia e riverita per la potenza e l'appartenenza al ceto elevato ma colpevole per aver tentato di far circolare il manoscritto senza l'approvazione dell'autore. Egli ne dichiara il proprio fastidio mettendo in dubbio anche la stima che, a parole sue, le portava. La cosa che salta subito all'occhio è questo suo sentirsi infastidito messo accanto alla stima per la competenza intellettuale della Colonna. Sembra quasi che la savietà della scrittrice lo destabilizzi creando un conflitto interiore ed un sentimento di malessere. E credo che l'autore, formulando un discorso diretto o indiretto che sia, incentrato sul forgiare il cortigiano e la cortigiana ideali, non lasci nulla al caso, ritenendo importante citare già dall'inizio il misfatto, spronato dal suo rancore nei confronti di una donna fin troppo intellettuale per quei tempi.

Il suo dissidio, con la troppa intellettualità femminile, si percepisce solo in un secondo momento. In quanto a prima lettura siamo in presenza di colloqui dotti presentati in forma di gioco da uomini e donne, che si ritrovano verso sera nelle stanze della Duchessa. La sua è una figura centrale di colei che presiede e regola ciò che accade nelle serate, indica la circostanza e l'occasione dei giochi e definisce l'ordine che devono assumere gli invitati chiedendo loro di formare un cerchio : «E l'ordine d'essi era tale che, subito giunti alla presenza della signora Duchessa, ognuno si ponea a sedere a piacer suo, o come la sorte portava, in cerchio; ed erano sedendo divisi un omo ed una donna, fin che donne v'erano, ché quasi sempre il numero degli omini era molto maggiore».¹

Detto ciò, la Duchessa delega la Madama Emilia a fare il primo passo nel proporre il gioco, ma essa svia dal compito proponendo agli altri (uomini) di formulare l'intrattenimento più degno di celebrarsi nella compagnia. Questo «sviare» trova anche consenso nella figura della Duchessa, che esenzia tutte le donne dalle fatiche di lavoro intellettuale. A ribadire questo, Castiglione, per mezzo della parola di Gaspar Pallavicino, ne sottolinea che l'atto stesso di formular discorsi dotti è connotato come fatica, quindi duro lavoro e le donne sono esentate dall'esercizio del sapere. Percui esse restano private di parola, mute, rinnegate nella propria identità.

¹ Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Garzanti, Milano 2009. Libro I, cap. VI, p.25.

Vista in quest'ottica, sembra più una discriminazione che non una valorizzazione dell'essere femminile. Ma noi, non ci dobbiamo scordare in quale periodo storico ci troviamo e la codifica agli inizi del Cinquecento fa ancora i suoi primi tentativi nel trovare una definizione chiara ai ruoli da assumere nella «rinnovata» società.

Ciò che caratterizza questo periodo è la ricerca dell'armonia, dell'equilibrio tanto promosso dagli antichi e ripreso adesso in una forma ridimensionata. L'arte rinascimentale riflette in maniera esemplare questa ricerca tutta impostata sulle proporzioni, linee morbide, studio delle prospettive geometriche che però non vuole essere una copia esatta della realtà, ma al contrario per mezzo del sapere, della logica vuole comprendere la realtà. E partendo dai minimi particolari osservabili, rielaborandoli per mezzo della ragione, tentare di formulare quelle grandi leggi universalmente valide.

Il discorso non si limita solo alle arti visive, ogni espressione artistica trova il suo appagamento seguendo la nuova filosofia. Le procedure compositive musicali seguivano regole precise che defluivano nella polifonia, quindi concatenazione logica e armonica dei suoni all'interno della data tonalità, le danze venivano a suo modo codificate dagli avi sapienti, che divulgavano delle forme, universalmente accettate dalle elites. E qui ci tengo a nominare Toinot Arbeau, coreografo, compositore e autore del primo trattato sulla danza «Orchésographie», nel quale espone in maniera chiara le combinazioni di movimenti conformi al componimento e al ritmo musicale.

Quello che tentava di fare Castiglione era di trovare quel equilibrio universalmente valido e naturalmente legittimato tra uomo e donna. Quell'armonia delle due funzioni piacevolmente e civilmente integrate al fine di creare l'immagine illustre, potente e unitaria della corte.

Se per lui la funzione maschile è quella lavorativa e attiva nel produr «savi ragionamenti», conforme al Bibblico voler di Dio, alle donne non resta che una funzione complementare, quella di alleviare le fatiche degli uomini creando un contesto piacevolmente giocoso. E non solo, esse regolano il procedere garantendo la circolazione del discorso. Formulando parole esternamente alla conversazione interna, loro stimolano, incitano e ordinano il discorso prodotto da altri al fine di creare il civile equilibrio.

Il sereno conversar avviene nel corpus del palazzo, nelle stanze private della Duchessa. Lei, come la Madre Natura genera il discorso il quale però non avrebbe vita senza il seme attivo dei «nobilissimi ingegni». Vista in questa chiave, l'atto generativo femminile è naturalmente incontrovertibile e con ciò universalmente vero. L'armonia delle due funzioni assolutamente integranti è la fonte del benessere comune è la «summa contentezza», se rotto nel proprio equilibrio provoca il chaos, il disordine nel logos universale.

Un'altro punto è il piacere. La presenza dolce e gradevole delle donne è il nutrimento di tutte le cose che «piaceno al mondo». Lo stare accanto a loro, affina gli animi maschili e alimenta il loro potenziale creativo. L'uomo, vedendo in lei il riflesso della propria immagine bella si autocompiace.

Se il valore del «bello» per l'uomo è fondato sul suo intelletto, quindi il non essere incolti, barbari, triviali, rozzi, quello della donna è in buona parte impostato sulla sua piacevole e allettante estetica. Di fatto, e questo lo dico con dispiacere essendo donna, l'età avanzata è una misura che emargina l'essere femminile dall'ambiente cortese.

Quindi la donna di Castiglione deve essere bella: «perchè invero molto manca a quella donna a cui manca la bellezza»¹.

Il Rinascimento fu un periodo in cui le donne delle classi dominanti si differenziavano da quelle di stato sociale inferiore attraverso il loro fisico ben nutrito ed il candore della loro pelle bianchissima. Va ricordato che mentre la cultura clericale del Medioevo aveva mostrato di temere l'amenità femminile e il potere sugli uomini che essa concedeva alle donne, il neoplatonismo attribuì un nuovo valore alla bellezza, proclamandola il segno esteriore e visibile di una «bontà» interiore e invisibile.

L'avvenenza non fu più considerata un elemento pericoloso, quanto piuttosto un attributo indispensabile del rigore morale e della posizione sociale. Divenne quasi un obbligo, poichè la bruttezza era associata non solo alla inferiorità sociale, ma anche alla depravazione, resa visibile dalle piaghe della sifilide e dalle malattie della pelle e della scabbia.

Quindi l'involucro esteriore del corpo diventa nel Rinascimento uno specchio in cui si rifletteva, era visibile a tutti l'interiorità della persona.

La bellezza femminile non solo era innalzata perchè garanzia di probità morale e ispirazione per coloro che avevano privilegio di contemplarla in un viso gradevole ma era anche codificata da una vasta produzione di poesie d'amore, galatei e raccolte di ricette cosmetiche. Il canone estetico seguiva uno schema, tanto che le donne andavano incontro ad un gran numero di difficoltà e di spese per rendere il loro aspetto conforme agli standard che sono rimasti di fatto inalterati per tutto il tempo del Castiglione. E l'autore del «Cortegiano» è pur sempre un uomo. Il quale nel terzo libro ha cercato di «creare» la *sua* donna di corte, infondendo in lei tutte le idealità di cui è capace. La *sua* donna oscilla fra una idealità intellettualistica, che pare trascendere le forme della realtà contemporanea per sollevarsi ad una contemplazione razionale «dalla Terra al Cielo» e poi inversamente un ritorno verso un codice di comportamento cortigiano e cioè pratico, conforme alla donna-a-corte. Ovviamente tale raffigurazione di Castiglione, della donna ideale, la donna quale si vorrebbe, la donna del sogno, riflette situazioni e moti propri del suo tempo e del suo ambiente. La più ideale delle donne vive pur sempre *in* e *di* un corpo ben definito.

E credo che riesca difficile, se non impossibile, ad un uomo raffigurarsi una donna senza ben definite connotazioni fisiche.

¹ Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. IV, p.265.

A titolo di curiosità ricordo che i principi estetici fondamentali erano gli stessi in Italia, Spagna, Germania e Inghilterra: capelli biondi, labbra e guance rosee, sopracciglia scure, mani lunghi, piedi piccoli, il colore degli occhi poteva variare, i francesi prediligono il verde, gli italiani il nero, e tale immagine canonica rimase la stessa per trecento anni.

Una tradizione orale e letteraria attribuiva alle donne un elenco di «grazie». La donna ideale al tempo del Castiglione, secondo Salomone Marpurgo, studioso della bellezza femminile e autore di «Costume de la donna» (1536), doveva possedere non meno di trentatré perfezioni:¹

Trois longues: les cheveux, les mains e les jambes

Trois menues: les dents, les oreilles et les seins

Trois larges: le front, le torse et les hanches

Trois étroites: la taille, les genoux, et «l'endroit où la nature a placé tout ce qui est doux»

Trois grandes (mais bien proportionnées): la taille, les bras et les cuisses

Trois fines: les sourcils, les doigts, les lèvres

Trois rondes: le cou, les bras et le ...

Trois petites: la bouche, le menton et les pieds

Trois blanches: les dents, la gorge et les mains

Trois rouges: les joues, les lèvres et les tétons

Trois noires: les sourcils, les yeux et «ce que vous savez»

Sicuramente Castiglione uomo, aveva ben cognizione dei parametri di ideale femminile terreno così come, stando a cavallo tra due momenti storici in cui l'ultimo ne risente ancora degli echi della tradizione clericale medievale che tendeva a sublimare l'essere femminile verso la trascendenza beatificata delle donne angelicate, ebbe occasione di confrontarsi coi modelli di «Laura» e «Beatrice».

Quello che lui fece e quello che lo rese straordinario ed innovativo per i suoi tempi, senza finire nella contraddizione e sviando dagli estremismi, è stata la sua capacità di conciliare il tangibile con il sublime. E quello che a mio giudizio va *in primis e ad ante omnia* sottolineato è che è ad una figura femminile e non già maschile che Castiglione affida il ruolo di conciliare realtà e idealità o detto per iperbole «Cielo e Terra». Pertanto la donna diventa una mediatrice, non solo alla guida interna del discorso, ma anche come un medium per perfezionarsi ed arrivare al sommo sapere. È grazie a lei che all'uomo è concesso di combinare l'ideale con il quotidiano, il sogno con la realtà attingendo all'una e all'altra cosa in giusta misura.

La Duchessa è il nesso verso questa idealità che nel corpus del palazzo (luogo reale e immagine del potere) accoglie i sommi intelletti, promuovendo in questo modo la cultura e con ciò *tutto il patrimonio di sapere che la civiltà ha prodotto*.²

1 Salomone Marpurgo in: *Histoire des femmes; XVI – XVIII Siècles vol III, a cura di Georges Duby, Michelle Perrot, Plon 1991, chapitre II -Corps, apparence et sexualité; Canons et critères de la beauté féminine, p.70.*

2 Marina Zancan, *Nel cerchio della Luna; Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo, Marsilio Editori, Venezia 1983, p. 16.*

Pertanto la valorizzazione della donna non è fine a se stessa in quanto donna, ma è un valore all'interno dell'operazione di ragionamento e funzionale all'affermazione del sapere maschile. Castiglione le attribuisce il ruolo centrale, di legittimare tutto il discorso interno all'opera. E non è casuale il fatto che il discorso sulle donne è posizionato all'interno di tutta l'opera.

Il valore della figura femminile, così carica di funzioni segniche, è stata in maniera minuziosa analizzata da Marina Zancan. Pertanto, tra tutta la critica letteraria alla quale mi sono affidata, ho deciso di basarmi proprio sulla sua tesi. Cercando di fare un lavoro empirico, evitando quindi dei ragionamenti a priori, e rielaborando diverse argomentazioni non ho potuto fare altro che accondiscendere al fatto che il suo punto di vista ha più che fondamento. Ho ritenuto anche che un uomo così illustre e savio come Castiglione non abbia lasciato nulla al caso, e nel suo gioco di simulazione – dissimulazione della realtà abbia voluto intrecciare quello che per lui forse era il fulcro centrale, la ragione di tutto il lavoro e cioè la valenza di sapere-parola-scrittura. Questa considerazione ha fatto insorgere in me un'altra domanda, per quale motivo Castiglione esclude le donne dal sapere filosofico, tenendo presente che nel trattato, esse non producono i ragionamenti interni al discorso.

Colui che parla ha potere e come sappiamo è l'uomo il detentore di tale privilegio. La parola detta, codificata in scrittura, viene fissata in memoria oltre il tempo storico. Cancellare la memoria antica, che per millenni ha imposto le norme e dettato i parametri imposti al mondo femminile, non è un'operazione immediata e non può avvenire senza trovar dissenso.

Per cercare risposte, ho preso tra l'altro anche in esame il lavoro acribico della Dott.ssa Mineke Schipper¹. Il suo *Kompendium* è una raccolta di 15000 proverbi appartenenti a diverse culture e tutte in relazione all'essere femminile. I proverbi sono il più primitivo e incisivo genere letterario, che contiene sempre un fondo di verità e sono il frutto della saggezza popolare. Pertanto dalla lettura delle massime espresse dalla sfera maschile nei riguardi di quella femminile si può rilevare quei giudizi, dettami e luoghi comuni che hanno da secoli dei secoli imprigionato l'esistenza della donna. Dalla catalogazione dei proverbi, Dott.ssa Mineke ha rilevato dei punti cruciali in relazione a diversi argomenti. Tracciando a grandi linee, ho trovato di grande rilievo quello che lei afferma sul potere maschile o meglio il messaggio che ci trasmettono i proverbi in relazione al potere degli uomini sulle donne. Schematizzando per punti possiamo dire che: a) l'appartenenza del potere agli uomini è vista e accettata come universale e logica conseguenza dell'ordine naturale, b) che quest'ordine può essere messo in crisi se le donne sviano dal ruolo «naturalmente» a loro imposto di madri e mogli, c) che l'alter ego maschile convive perennemente con l'angoscia di perdere il proprio trono e con la paura di rimaner soggiogati dall'essere femminile, d) che per mantenere l'ordine bisogna imporre alle donne come aspirazione massima la mediocrità esistenziale e intellettuale.

¹ Mineke Schipper, *Heirate nie eine Frau mit großen Füßen; Frauen in Sprichwörtern-eine Kulturgeschichte*, Eichborn, Frankfurt am Main 2007. *Für Macht Analyse*, Seiten: 409-495.

Partendo dalla codifica più semplice e primitiva, passando poi da quella più complessa ho cercato di ritrovare quelle verità storiche che hanno imposto una determinata visione alla donna, incatenandola a delle norme affermate e istituzionalizzate dalla società millenariamente patriarcale.

Pertanto, comprendere l'innovazione di Castiglione nel modellare la perfetta cortigiana e donarle un ruolo attivo all'interno della società che trascende il limite di essere donna di famiglia, non si può senza: 1) dare uno sguardo alla codifica antecedente il «Cortegiano», 2) rilevare la situazione, il «termine» storico di evoluzione femminile nel momento di stesura del trattato.

Ed è proprio su questi punti, che ritengo di massima e fondamentale importanza, che mi concentrerò nei prossimi capitoli.

Per concludere aggiungo anche che seppur donna-Luna, seppur persa nei ricordi di un periodo oramai a noi lontano, seppur evoluta ed emancipata, seppur femmina-moglie-donna-lavoratrice-intellettuale, seppur persa in mille facezie che un tempo non ci si addicevano, volgiamo sempre uno sguardo a ciò che di naturale e terreno è proprio di una donna, a ciò che la portava a partorire, immagine legata alle danze dell'Africa meridionale, accovacciata verso il basso, pronta a riunirsi con la Madre Terra. Sua stessa creatrice e progenitrice.

Nelle feste e nei cerimoniali delle tribù, negli stereotipi dei clan a sud del mondo, è d'obbligo ritrovare, monito e traccia del nostro passato naturale e non ceviato, un briciolo di noi donne forti, viaggiatrici, uguagliate, combattenti.

Non dimentichiamo che il nostro ventre, proprio come la Terra fertile che regala bei frutti, dona la vita.

I. PERIODO ANTECEDENTE IL CORTIGIANO

1. TRADIZIONE MISOGINA NELL'AMBITO DELLA LETTERATURA CLASSICA

Fin dalla notte dei tempi il ruolo della donna nella società è stato subordinato a quello maschile. Facendo un viaggio a ritroso nella preistoria, si è ritenuto a lungo che il compito primario femminile fosse quello della procreazione mentre l'uomo era quello che si dedicava alla caccia e quindi alla sopravvivenza del «branco». In realtà, come ci dimostra la moderna antropologia evoluzionistica, sappiamo che le società primitive allo stato nomade erano matriarcali, anzi con molta probabilità sono stati i soggetti femminili in primis a dare l'impulso alla antropogenesi quando iniziarono a prendersi cura della prole altrui. Formando i gruppi sociali esse trasmettevano quel bagaglio di conoscenze di generazione in generazione istituirono cioè quello che noi definiamo cultura.

Nell'era antica la donna godeva ancora della posizione elevata nella società, se pensiamo p.es alla civiltà egizia, ma con l'avvento della monarchia militare essa dovette retrocedere di fronte alla supremazia della forza maschile. Si può dire che da quando l'uomo ha preso in mano l'arma nella lotta al potere la donna dovette rassegnarsi ad un ruolo secondario, più di sostegno che di una partecipante attiva a pieno titolo. Ma dove e quando si è formato questo meme (concetto ripreso da Richard Dawkins in «The Selfish Gene»)¹, quest'unità auto-propagantesi o idea, memoria replicabile che ha imposto quei valori morali, sociali, persino estetici al mondo femminile? La letteratura è la fonte principale di trasmissione di questo meme o idea che sicuramente muta nel tempo, si replica, produce delle varianti che diventano a sua volta comuni in un'altro momento storico. Ma spesso accade che determinate memorie dogmatiche vengano riprese alla loro origine per essere «adattate» alla nuova realtà. Un esempio più prettamente legato al mio nucleo tematico è l'Umanesimo, periodo in cui si verificò un ritorno alla classicità, ma non si trattò soltanto di un fenomeno quantitativo in quanto iniziarono a circolare più testi antichi, cambiò l'atteggiamento verso i classici, che vennero analizzati con una nuova prospettiva con una convinzione che il sapere antico potesse aiutare a rispondere ai nuovi bisogni di conoscenza e cultura a dare forma alla nuova visione della realtà. Sappiamo che anche Castiglione ebbe una ottima educazione umanistica, studiò a Milano le lettere latine e greche, e come vedremo più avanti Platone e Cicerone fungeranno da modelli molto importanti nel suo dialogo.

Potrei dire che la percettistica classica divenne un pilastro portante nel configurare quell'impostazione normativa alla condizione femminile là dove la realtà antica appare completamente succube alla diffusa mentalità misogina.

1 Dawkins Richard, Das egoistischen Gen (Originaltitel: The Selfish Gene), mit einem Vorwort von Wolfgang Wickler, Spektrum Akademischer Verlag, München 2007 ; Kap. 11 - Meme, die neuen Replikatoren Ss 316-334.

Nella Grecia antica le donne non avevano diritti politici ma non subivano neanche i processi giuridici, se p.es la donna era colpevole di adulterio non poteva essere accusata in quanto considerata come oggetto del reato. Le si vietava la partecipazione ad ogni attività pubblica, quel minimo di educazione le veniva offerto nel gineceo (stanza di ritrovo delle donne dove si potevano dedicare alle diverse mansioni), ad Atene le si proibiva ogni pratica sportiva mentre a Sparta più emancipata le erano permessi esercizi ginnici come la danza, la corsa ecc.

Platone, atenese, nel quinto libro de «La Repubblica» fa esporre a Socrate la teoria a quei tempi rivoluzionaria, secondo lui nello Stato ideale concepito sulla base della comunanza dei beni e dove ogni cittadino assolve il compito che gli spetta, deve coesistere la totale eguaglianza morale e intellettuale della donna con l'uomo. L'esempio che lui apporta è quello dei guardiani (cani) di un gregge in cui le femmine devono cooperare coi maschi a custodire, cacciare e fare ogni altra cosa in comune. L'assoluzione dei compiti richiede una equa educazione e buona forma fisica perciò alle donne deve essere concesso di fare esercizi ginnici e frequentare le palestre. Nel dialogo, sull'educazione delle donne, Socrate fa notare ad Adimanto come le differenti nature (per natura intende predisposizione o talento) risiedono sia negli uomini che nelle donne, per cui se essa è incline alla medicina è bene che le sia assegnata la giusta occupazione. Però subito dopo ritrae affermando che in tutti i campi l'uomo risulta superiore alla donna, solo nella tessitura o nella confezione delle focacce lei pare distinguersi per l'abilità ma nell'amministrazione statale non c'è occupazione che sia propria di una donna, in tutte le categorie lei risulta più debole dell'uomo.¹

Aristotele, nella sua «Politica» è andato anche oltre affermando che la donna e lo schiavo sono sullo stesso piano e il motivo è che ciò che per natura (identità razionale) comanda essi (donne e schiavi) non l'hanno, di conseguenza l'essere femminile, che viene paragonato ai Barbari, va dominato dai socialmente più evoluti Elleni.² Ad aumentare la teoria misogina servirono anche i suoi scritti di fisica. In «Parti degli animali. Riproduzione degli animali» egli fonda l'ipotesi dell'inferiorità femminile sulla differenza biologica. Aristotele vedeva nella donna un maschio deforme in quanto nell'atto riproduttivo l'embrione riceve soltanto la massa, la materia dalla madre mentre dall'uomo la forma cioè l'anima. La menomazione è dovuta alla natura fredda, debole, passiva della donna mentre il sesso forte è dotato di potenza, calore, da qui ne deriva il suo diritto a comandare sull'altra metà che avrà solo un ruolo ricettivo-passivo.

Galeno, medico greco, vide l'apparato riproduttivo femminile come lo specchio di quello maschile quindi invertito, posto al rovescio.³

1v. Libro V della Repubblica di Platone in: Histoire des Femmes; vol. 1 L'Antiquité, Georges Duby, Michelle Perrot. Chap.2: Platon, Aristote et la différence de sexes. Plon 1991.

2 v. La Politique, Les Parties des Animaux et La Génération des Animaux, ivi, Chap. 2.

3 v. De usum partium corporis humani di Galeno, ivi, chap. 2 pp. 63, 70, 72 e chap. 6: La politique des Corps.

L'anatomia deforme, umida perchè posta all'interno ma necessaria alla procreazione causa l'isteria e irritazione dei nervi.

Questo stato può essere equilibrato solo attraverso il congiungimento con il calore del maschio. Da qui ne risulta il meme dell'accusa alla lussuria femminile : «Semper parata ad coitum» sostenne Giovenale nella sua VI Satira.

Bisogna anche aggiungere che malgrado Galeno operasse per lo più a Roma la sua trattatistica fu dapprima tradotta in arabo e divenne fonte essenziale per la medicina islamica. Le sue opere raggiunsero l'Occidente in un momento successivo già sotto forma di traduzioni dall'arabo in latino ma l'egemonia delle sue teorie restò attuale in Europa per più di mille anni.

Le teorie filosofiche e medico-ginecologiche hanno svalutato la donna marchiata nella sua imperfezione anatomica, accusata di avidità per la vitalità maschile essendo lei mutilata degli organi, ma se si osserva la società dell'antica Grecia si può ben dire che la lussuria sta più dalla parte dell'uomo. Ad Atene a lui era permesso di avere da tre a quattro donne: la moglie per la procreazione e crescita dei figli, la concubina che lo diletta nella vita quotidiana, conviveva in casa accanto alla moglie ma a differenza di lei non aveva la protezione e la compagna per il piacere considerata più colta, era a pagamento e aveva il compito di accompagnarlo nella vita sociale.¹

La condizione femminile nell'era romana ebbe invece un duplice decorso. Fino all'età augustea i romani non si sposavano volentieri, più che altro era un dovere per aver figli o per ricevere una ricca dote, ci fu un generale decadimento di costumi sia da parte degli uomini che delle donne le quali avevano una certa libertà di partecipazione alla vita sociale ma per quanto riguarda i diritti erano sempre sottomesse o al marito o alla pater potestas .

A partire dal secolo I d.C. fu emanata una serie di leggi che moralizzava la vita di coppia richiamando il pater familias all'autocontrollo, permetteva ad ambedue le parti di divorziare e limitava il potere del marito sulla dote della moglie (fino a quel momento la dote era gestita soltanto dai mariti, la giustificazione che gli antichi davano a questa regola era la necessità di proteggere le donne dalla loro «levitas animi» o leggerezza del loro animo). Gli uomini comunque continuavano a vedere nel matrimonio un male necessario per il bene dello Stato e la nuova emancipazione femminile che permise alle donne un minimo di istruzione quindi libertà di pensiero (vi furono donne letterate che scrissero poesie come p.es Sulpicia, ma anche quelle che esercitarono la professione medica e persino avvocatessa) venne accolta tutt'altro che in maniera favorevole.² Come ad esempio il già citato Giovenale che nella sua Sesta satira si accanì con una rara e inaudita ferocia contro il nuovo emancipato sesso femminile che definì come prepotenti, saccenti e pretenziose, tutte uguali : « la lussuria è vizio di tutte, schiave e padrone. Da quella che va scalza per le strade della città a quella che si fa portare in lettiga da schiavi siriani, le donne tutte senza scampo, sono indicibilmente dissolute.

1 v. *Le Nouvel Observateur du Monde, hors-série N.69, juillet-août 2008, L'invention de la démocratie , in Etre citoyen à Athènes, rédaction Paris.*

2 v. *Corso di Storia antica, da Augusto ai Comuni, a cura di Eva Cantarella, Giulio Guidorizzi, ed Einaudi, Milano 1995 pp. 4 -82.*

Magari si limitassero, come fanno in molte a cambiare marito in continuazione, che dire di quella che ne ha cambiato otto in cinque anni?; magari si limitassero ad essere saccenti, a citare poeti greci e latini: sono anche adultere e avvelenatrici»¹.

La satira è per definizione un genere letterario che esagera la realtà quindi non va presa alla lettera, però nella sua descrizione esasperata coglie la punta estrema di un atteggiamento maschile che in qualche modo era riscontrabile nella società romana e questo ritratto canonico avrà lunga vita nella letteratura europea.

2. L'ANTICO TESTAMENTO COME FONTE ANTIFILOGINA NELL'ETÀ CRISTIANA

Abbiamo visto come la trattatistica classica prettamente maschile, essendo l'uomo storicamente il detentore del potere in una società millenariamente patriarcale, abbia conferito, spesso coi toni parossistici, la visione della donna alquanto dispregiativa. Un'altro meme ideologico che ha debilitato la funzione della donna nella scala sociale è la fonte ebraica dell'antico Testamento².

Nel secondo capitolo della Genesi [2,4 -2,7 Il Paradiso dell'Eden] Dio forma l'uomo dalla polvere della terra e soffiando gli dona l'anima, la donna invece viene creata in un momento successivo dalla costola dell'uomo divenendo carne della sua carne, parte di lui ma non la prima e perfetta creazione divina [2,21 – 2,22 Creazione della donna, Matrimonio]. Inoltre, come denota bene l'antropologo James G. Frazer³, la creazione nel secondo capitolo è presentata in maniera discendente dall'essere più alto quale l'uomo, poi passando per ordine di importanza, vengono plasmati piante e animali ai quale l'uomo dà il nome e tutti in sua funzione e solo per ultimo la donna quasi offertagli in dono. In realtà noi vediamo che nel primo capitolo della Genesi [1,1- 1,31 Creazione], al sesto giorno Dio crea l'essere umano a sua immagine e somiglianza; maschio e femmina dando loro la benedizione di essere fecondi e di moltiplicarsi. Tale incongruenza testuale avvenne dalla mescolanza di due racconti: uno di redazione sacerdotale e uno di redazione Jahvista l'autore del quale non ha cercato di nascondere il suo pessimismo e la nota disprezzevole nei confronti delle donne. Proseguendo avanti la lettura apprendiamo come la donna, divenuta moglie dell'uomo, si fa soggiogare del serpente cogliendo il frutto proibito dall'albero della vita, che ai suoi occhi parve gradevole e desiderabile per acquistare saggezza, quindi ne mangiò e lo donò anche al marito che era con lei [3,1-3,6 Il peccato].

1 www://latinae.studentenville.it/versioni/latino/giovenale-39/satire-117/satira_vi-1859.htm , il 20.02.2011.

2. *La Bibbia, con introduzione e note di A. Girolanda, P. Gironi, F. Pasquero, G. Ravosi, P. Rossano, S. Virgulin, ed. San Paolo 2000.*

3 James G. Frazer, *Folk-Lore in the Old Testament; studies in comparative Religion, Legend and Law*, vol. 1, Curzon press, London 1994; Chap. 1 *The early ages of the world, The Creation of Man* pp 3-44, Chap. 2 *The fall of Man* pp.45-77.

Malgrado Adamo fosse assieme ad Eva al momento del peccato, la colpevole resta la donna divenuta corruttrice dell'uomo. È interessante notare la reazione in seguito alla scoperta del peccato; l'uomo per scagionarsi punta il dito contro la moglie, divenuta adesso un'essere non voluto da lui ma postogli accanto per volere divino, accusandola di averlo corrotto dandogli il frutto.

Eva invece cerca di discolparsi affermando di essere stata ingannata dal serpente. La maledizione divina si è riversata sui tre esseri; l'uomo dovrà lavorare duramente per procurarsi il cibo e la donna che proverà sempre un' irrinunciabile passione verso il maschio (lussuria) resterà comunque sempre dominata dal suo potere [3,14 – 3,16] .

Il topos cristiano della donna come essere imperfetto formata solo da e in funzione di Adamo per poi divenire colei che lo ha persuaso aprendogli la porta del peccato divenne un punto fermo nella filosofia patristica e con ciò anche un luogo comune che colpì profondamente il mondo femminile.

La redenzione parziale arrivò con la figura di Maria, e questo sia in senso ecclesiastico che prettamente dogmatico, concettuale.

La sua figura, simbolo di purezza, forza che sta in opposizione a colei che fu la progenitrice della stirpe umana, non a caso il saluto dell'angelo Ave Maria sembra essere un anagramma di Eva, divenne un modello in cui il genere femminile d'ora in poi avrebbe potuto identificarsi.¹ Più che un modello effettivo, in quanto Maria concepisce mantenendo la castità, è il suo essere simbolico per eccellenza che permise quel margine di scelta tra il bene e il male, la purezza vs. la lussuria. L'autosuperamento, il dominio della propria femminilità divenne il grado massimo di devozione per la concezione cristiana e un punto fermo, intrinso di imposizioni, per i padri della Chiesa.

Tra gli apologisti più radicali che hanno influenzato il pensiero per tutto il Medioevo spicca St. Agostino. Dai suoi testi quali «Le confessioni» , «La Città di Dio», «La Regula ad servos Dei» ne esce fuori un quadro desolato, pieno di restrizioni che investirono le donne.

St. Agostino detiene che nel matrimonio la sposa potrà raggiungere solo uno stato imperfetto di virtù, inoltre egli sottolineò che ogni tipo di abbellimento è un grave peccato contro il volere Divino perchè in questo modo si dimostra il disprezzo per l'operato, per non parlare del desiderio carnale che può suscitare tale attenzione per la propria estetica. Già il fatto di guardare era un gesto di corruzione, in quanto l'occhio impudico era alla pari del cuore impudico [La Regula, cap.4, p. 22], e quando i due cuori si rivelano impuri col mutuo sguardo, anche senza scambiarsi una parola, e si compiacciono con reciproco ardore del desiderio carnale, la castità fugge ugualmente dai costumi anche se i corpi rimangono intatti dall'immonda violazione.²

1 v. Histoire des Femmes; vol 2, Le Moyen Age, Georges Duby/ Michelle Perrot; ed, Plon, chap. 1: Regards de Clerics p.39.

2 http://www.ora-et-labora.net/agostino_regola_testo.html , il 08.04.2011.

A St. Agostino però si deve la rivalutazione più propriamente teologica, in quanto fino a quel momento si considerava che la risurrezione sarebbe avvenuta solo per i soggetti di sesso maschile, egli sostenne che (come già affermato dal Vangelo) risusciteranno tutti i due i sessi, in sé naturali e senza peccato. Le sembianze resteranno quelle femminili ma là non vi sarà concupiscenza causa di vergogna, ma una grazia prima sconosciuta, una grazia che non sedurrà il desiderio, là inesistente di chi la guardi, ma che renda lode alla sapienza ed alla clemenza di Dio.¹

È interessante osservare come St. Agostino valorizza il concetto di grazia nel contesto in cui tratta delle anime delle donne, accostando espressamente la femminilità alla grazia, qui nel senso di elezione predestinata piena di misericordia, una lode divina avversa alla seduzione terrena. Questo concetto troverà largo credito nel Rinascimento e come vedremo più avanti in Cortigiano, il significante della grazia assumerà un nuovo significato e diverrà un punto di forza della seduzione femminile. Un'altra rivalutazione contingente all'essere femminile è l'interpretazione figurale che St. Agostino dà alla Chiesa.

Lui vede una dipendenza simbolica tra la nascita di Eva dalla costola di Adamo e l'edificazione della Chiesa sui sacramenti (sangue e acqua) versati dal corpo di Cristo col costato trafitto dalla lancia.

San Tommaso riprese l'argomentazione sottolineando anche il fatto che la formazione della donna avvenne da una parte centrale del corpo di Adamo e non dall'estremità, quale ad esempio i piedi, cosa che sarebbe stata ancora più disprezzevole.² In parte attenuò anche la posizione misogina che fin'ora vedeva in Eva la sola autrice della colpa e con lei tutta la «stirpe» delle donne considerate superbe, ribelli e lussuose, sostenendo che la natura della donna è debole e fragile e l'uomo (Adamo) le sarebbe dovuto stare accanto e farle da guida. La controversia stava nel fatto che tale dichiarazione sulla debolezza della donna significava, a ripresa delle argomentazioni sofistiche, la sua inferiorità intellettuale e con ciò anche la subordinazione al maschio data la superiore capacità di intendere. Ma tale dipendenza, in quanto sottintende una necessità di unione reciproca, ha consentito una lieve variazione sulla valutazione della vita matrimoniale. Per San Tommaso l'unione non doveva avvenire all'unico scopo generativo ma per formare una famiglia dove si stabiliva una distinzione di ruoli e si prefiggeva la sudditanza al marito.

La questione sul rapporto paradigmatico tra uomo e donna fu ribadita già ai tempi dei missionari del Vangelo come l'apostolo Paolo di Tarso il quale sostenne che il capo di ogni uomo è Cristo così come il capo di ogni donna è uomo che è immagine e gloria di Dio e affinché la parola di Dio non venga screditata l'uomo deve esortare la donna alla riverenza, umiltà affinché non si provochino desideri concupiscenti.³

1 <http://www.augustinus.it/italiano/cdd/index2.htm> , Libro 22, p. 17, il 08.04.2011.

2 San Tommaso d'Aquino, *La somma teologica, prima pars, la creazione*, in <http://www.teologiaspirituale.org/testi.html> , consultato il 08.04.2011.

3 v. St. Agostino, *San Tommaso d'Aquino e San Paolo di Tarso in: Histoire des Femmes; vol 2, Le Moyen Age, Georges Duby/ Michelle Perrot ed, Plon, cap. 1: Regards de Clerics.*

La figura di Maria, essenza del bene che concerne in se pietà, compassione, fede, speranza elevata alla luce celeste, snaturata nel suo essere in quanto vergina madre, divenne un'aspirazione, un'ideale a cui tendere. I clerici esortavano alla castità predicando che tale condizione avvicinava le donne alla sfera angelica, giustificando inoltre che non ci sarebbe stato pericolo di istinzione per l'umanità in quanto il mondo era già abbastanza popolato. La verginità divenne un valore degno di elogi e di onore.

L'enfatizzazione, la ipervalorizzazione della castità, con molta probabilità non corrispondeva alla vita reale, era piuttosto una valente norma prefissa dai Padri della Chiesa. Ma la trattatistica cristiana, con questa visione radicale, si riversava sul mondo femminile e invadeva nella quotidianità tanto che l'essere casti a conferma del pubblico parere non era soltanto una lieve raccomandazione ma un criterio moralistico là dove l'austerità esteriore e il pudore divennero l'essenza di virtù femminili. La seduzione era un comportamento alieno della buona cristiana e la sensualità, vanità, leggerezza erano bandite dal suo essere.

Nella negazione del piacere carnale che diventa un tabù e nell'esaltazione delle virtù spirituali che quasi in maniera tangibile si concretizzavano in un modello di donna ideale ma virtuale, si profila quell'attenzione alla testimonianza esteriore di quel essere/apparire puri che deve essere patente anche alla pubblica attenzione. Questa necessità di una perfezione astratta che è un riflesso di un parametro comportamentale, qui propagato dalla cultura cristiana, e bramoso di approvazione agli occhi altrui è un'anticipazione a quello che nel Rinascimento e nel Cortegiano sarà un punto di dibattito dove il «mostrarsi come» diventa quasi più importante dell'essere.

3. EVOLUZIONE IDEOLOGICA DELLA DONNA RIFLESSA NEI CANONI LETTERARI MEDIEVALI

Fino al X secolo, la società dell'alto medioevo si presentava succube all'egemonia della Chiesa, sia in senso istituzionale in quanto detentrica del potere sia come luogo privilegiato di trasmissione del sapere. Il cattolicesimo, che svolse efficacemente l'opera di evangelizzazione, divenne un punto di riferimento incontrastato della vita pubblica e privata. Ogni segno era interpretato come segno della volontà divina e le incombenze erano vissute come castighi combattuti con preghiere, pellegrinaggi, benedizioni, esorcismi e altri atti di devozione. Questa religiosità rudimentale che si istituzionalizzava come un valore assoluto, si identificava con ogni momento, ogni aspetto della vita stessa. In un sistema organizzativo incentrato sui tre ordini: cavalieri, forza militare quindi combattenti, sacerdoti, detentori di cultura e poi i servi della gleba, contadini, la funzione femminile appare marginale.

Attorno all'anno mille, grazie all'espansione economica, si consolidarono le corti signorili quindi la classe nobile ma accanto ad esse cominciò a rafforzarsi la classe borghese, che insidiandosi nei cosiddetti borghi nuovi, svolsero attività produttive e mercantili. Il nuovo tenore di vita richiese un maggiore livello di istruzione soprattutto nelle materie pratiche quali la matematica, il diritto, la legge settori che la dottrina sacrale non poteva attendere. Cominciarono a nascere le Università che formando le nuove élite intellettuali e levandole il monopolio scolastico alla Chiesa ampliarono e velocizzarono la circolazione delle idee, bisogna però sottolineare che soltanto le famiglie agiate si potevano permettere un'educazione.

Le donne continuarono ad essere escluse dall'educazione e soprattutto da quella laica. Per loro, la casa e il monastero erano ambienti dove si attuava una lieve istruzione, che in realtà aveva più finalità di istanza in quanto si doveva preservare l'onore femminile in pericolo se non sottoposto al controllo familiare o tutelare. Bisogna però sottolineare che l'istruzione avveniva anche grazie alle monache erudite le quali hanno svolto un imponente ruolo nella trasmissione del sapere.

Ordine e monastero, custodia dell'onore e governo della casa erano gli elementi delle educande dei ceti benestanti «in serbanza» sino al matrimonio.

Ma la laicizzazione e la produzione testuale in volgare che si rivolge ad un pubblico sempre più vasto, anche se il destinatario più immediato è quello nobiliare, propone nuove idealità o utopie che potevano collaborare a modificare l'ambiente culturale.

Il culto dell'interiorità e della dignità del sentimento, proposto dalla lirica cortese, postulava una maggiore uguaglianza. L'amore è presentato come un superiore principio che educa e affina, come lo stimolo a cui tendere e perfezionarsi. Esso è inteso come fonte d'ogni bontà e bellezza; infatti ogni atto amorale che il cavaliere compiva nei confronti della donna amata era un grave tradimento. Per lei egli provava un dolcissimo affetto, sentendola lontana e inaccessibile sublimava il sentimento che si trasformava nella vera gioia, purificata dal piacere carnale e intensificata dall'immenso desiderio. Il tutto seguito da una perfetta forma di galateo impostato sulla fedeltà, lealtà, obbedienza ad ogni cenno dell'amata, sul celare la propria passione agli occhi altrui insomma sul essere il suo vassallo. Questo è quello che ci ha trasmesso la lirica cortese.

Ma si tratta davvero di un codice comportamentale radicato nella nuova realtà oppure è una palinodia dell'impostazione ecclesiastica che affiancava alle figure di Eva e Maria un prototipo bipolare della donna? Il desiderio di sconfinare dall'autenticità oggettiva della concretezza di una donna e plasmare una forma virtuale di un essere angelico impostato sul modello simbolico di Maria diveniva un gioco tanto raffinato quanto illusorio. Era un gioco che simulava la vita un'immagine capovolta di essa in cui la fantasia cercava un compenso alle contraddizioni più violente del costume sociale.

Le ragioni di questa evasione fiabesca, che di fatto non ha nulla a che vedere con una improvvisa filogenia sembrano essere diverse. La più accreditata di E. Köhler¹ sostiene,

1. *Erich Köhler, Sociologia della fin'amour, in: Il Gioco della Finzione; generi e percorsi della letteratura, a cura di Massimo Romano, vol. 1 p. 481, per le fonti sulla lirica cortese ivi, pp. 473 – 518, ed. Talia 1997.*

che a partire dal XII secolo entrano a far parte della nobiltà feudale, dissanguata dalle guerre e bisognosa di nuove forze per la sua politica di potenza, gruppi di nobili di condizione inferiore (cavalieri, funzionari), poveri per lo più, che d'altra parte non possono più essere compensati per i loro servizi con un feudo, come avveniva nella prima età feudale.

Per compensare in qualche modo la reale disuguaglianza di ricchezza e potere, impostata inoltre su rigide regole aristocratiche, si creano dei miti dell'avventura e dell'amore che glorificano la persona indipendentemente dalla compensazione materiale. In questo modo la tensione verso l'amore così lontano da forma al sentimento di nobiltà, generosità d'animo che di fatto trova il primo appagamento in sé stessi, nella propria perfezione.

Interessante appare il fatto che l'uomo nell'amore cortese, inversamente dai canoni imposti dalla società in cui è lui il padrone assoluto della moglie, si trasforma nel servo della propria dama, schiavo di tutti i suoi capricci e pronto ad affrontare qualunque prova ella voglia imporgli e il gioco deve durare il più a lungo possibile, il desiderio deve accontentarsi di poco, l'amante deve sapersi dominare. Parlando in termini prettamente freudiani, questo gioco erotico che cela un lato di masochismo sembra scaturire da quella severa moralità che ha imposto la Chiesa per più di sette secoli. Le responsabilità della vita morale scendono, in un certo qual senso, dal cielo in terra e l'uomo è destinato a far conti con un pressante conflitto interiore.

L'opinione pubblica non era ancora pronta a ribaltare quei valori comunemente accettati quindi era necessario che l'amore profano portasse in sé tutte le stigmate dell'amore sacro. La conciliazione tra quello che è imposto e la propria pulsione trova accordo nella divinizzazione, angelicazione «dell'oggetto» desiderato, un consenso etico tra il richiamo dall'esperienza profana all'esperienza religiosa.

La realizzazione massima dell'ispirazione trascendentale amorosa arrivò con il «Dolce stil novo». L'Amore come suprema forma di aristocrazia spirituale (argomento ripreso dalla lirica cortese nel senso che la nobiltà d'animo non ha né diritti dalla nascita né appartenenze al ceto, punto che sarà discusso più avanti in Cortegiano) è la forza motrice e essenza di tutte le cose; la bellezza della donna è manifestazione della perfezione dell'anima e quindi del bene a cui tendere.

E qui sta la novità dell'influsso stilnovistico, nella ricerca del bene riflessa nella perfezione del creato. Secondo questa teoria la luce è il principio dell'essere quindi della vita, lo splendore del creato concerne in sé il seme del creatore e delle motrici angeliche che si riflettono nell'intelletto. La donna qui assume il ruolo centrale come splendida creatura fatta a immagine e somiglianza di Dio, portatrice del lume dell'intelletto (tematiche fin'ora rifiutate dal pensiero cristiano) è il nesso verticale, guida verso l'ordinamento divino.

E quando Dante nel XIX capitolo della «Vita Nuova» si rivolgeva alle donne con: *Donne ch'avete intelletto d'amore* perché soltanto la gentil natura femminile può comprendere il senso dell'amore¹.

1 Dante Alighieri, *La Vita Nuova*, a cura di Tommaso Casini; nuova presentazione di Cesare Segre, ed Sansoni, Firenze 1962, cap. XIX pp. 83 – 100.

E continua ancora nel X sonetto del XX capitolo dicendo che: *Amore e 'l cor gentile sono una cosa, sì come il saggio* (intende Guinizelli poeta par excellence dell'amore) *in suo dittare pone, e così esser l'un senza l'altro osa, com'alma razional senza ragione*¹. Con questo Dante ne sottolinea l'interdipendenza tra il moralmente nobile cuor gentile femminile e l'identità elevata dell'Amore e l'uno non può stare senza l'altro, come l'anima razionale non può sussistere senza la ragione.

La sofferenza di Dante per la perdita Beatrice e il suo desiderio di cercare, per via del suo amore disinteressato, quel senso e la persistenza di una realtà più vera e universale che illumina il doloroso vivere terreno ha creato un'immagine del mondo femminile non più relegato in Donne – Eve ma in sublime Madonne.

Se Dante riuscì a trovare la salvezza nella trascendenza dell'amore, Petrarca si tormentò nel dissidio fra gli ideali della vita cristiana e quelli dell'amore, della poesia intensamente bramati ma effimeri nel continuo fluttuare tra illusione e disinganno.

Questo dualismo, nel dover fare una scelta a favore dell' impostazione dogmatica religiosa e rinunciare agli errori più perniciosi quali: l'amore per la donna desiderata e la brama di gloria, lo elabora in «Secretum», un'opera autobiografica in cui Petrarca immagina di dialogare per tre giorni con St.Agostino che tenta di dissuaderlo frugando nell'animo del poeta quindi tenta di indirizzarlo sul «retto cammino» verso l'unico, vero amore in Dio.²

Qui appare evidente che l'opera non era soltanto una realizzazione personale del poeta in cui egli confessa una titubanza interiore ma è una nuova coscienza storica che comincia a propagarsi tra le élites intellettuali in cui ne emerge una disarmonia tra la vita reale e quei valori imposti dalla «dottrina di pace».

Questa nuova realtà che voleva liberarsi dalla oppressione clericale, oltremodo caduta nella corruzione in seguito alle lotte al potere, desiderosa di non fare più i conti nemmeno con la propria coscienza impostata sui schemi repressivi della Chiesa, premurosa di voltare pagina verso quel mondo a misura d'uomo che è meraviglioso coi suoi pregi e difetti quanto mai si riscontra nel letterato più evversivo a quei tempi, il Boccaccio.

Egli infatti, attraverso l'osservazione diretta, riconosce la capacità costruttiva libera e spregiudicata dell'individuo senza però negare la presenza della resistenza sorda della «fortuna», quell'elemento imponderabile che interviene a determinare il successo o l'insuccesso delle azioni umane. Il concetto di fortuna, che porta in sé il carattere femminile (venne rappresentata come una donna seduta su una ruota che girando decide sulla sorte umana) sarà quanto mai attuale anche nel Rinascimento che scoprirà in Virtù la forza antitetica alla Fortuna.

1 Dante Alighieri, *La Vita Nuova*, a cura di Tommaso Cosini; nuova presentazione di Cesare Segre, Sansoni, Firenze 1962, cap XX pp. 101-104, sonetto X «Amore e 'l cor gentile sono una cosa».

2 v. *Scrittori e critici della letteratura italiana*, a cura di Mario Pazzaglia, vol 1, Zanichelli, Bologna 1993, pp. 328 – 333.

Boccaccio ebbe il coraggio di accettare le contraddizioni della vita, lontano dal tormento interiore del Petrarca o dalla missione profetica di Dante, ma trovando una mediazione tra l'individuo colto nella sua «natura» umana con il suo agire in nome della gloria o passione e quella forza avversa che impone l'esito finale all'uomo.

Egli descrive con estrema lucidità le vicissitudini affondando in due mondi quello mercantile e quello nobiliare che da qui a poco subirà il passaggio dalla civiltà dei Comuni a quello delle Signorie.

I suoi testi sono la fonte documentaria di quei tempi, ci trasmettono con immagini vive la realtà femminile colta nella sua quotidianità, non più una illusione angelica, ma una donna intellettualmente «terrena» capace di libero arbitrio.

Il punto di focalizzazione delle sue opere è l'intertenenimento, il dilettere mettendo in rilievo (come p.es. il fine conversare tra i giovani nel Decamerone) la socialità nella quale egli vede il fondamento dei corretti rapporti umani. Ed è la donna ad assumere il punto centrale delle vicende, non solo come l'unica protagonista ma anche come la diretta destinataria alla quale egli si rivolge apertamente come per esempio nel proemio al «Decamerone»: [...] *donne che quelle novelle leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire*[...]. Col tono disinvolto egli esorta le giovani a trarre consiglio dalle novelle raccontate ed ha anche bene in mente l'idea della lettrice prescelta che sarà nobile d'animo, gentile e capace d'amare, alle altre: *il filo, l'ago e la rocca*.¹

La scelta del pubblico femminile come prima destinataria aveva però un duplice aspetto: da un lato era connessa allo stile «comico» quindi umile, leggero che imponesse una medietà di tono e una immediata ricezione dal pubblico di cultura non specialistica, dall'altro il poeta era più libero di trasmettere la realtà di ogni strato sociale, anche di quella come la definisce lui *minuta gente, mezzana*. Questa osservazione la metto in rilievo, in quanto nel 1365 Boccaccio compose la sua ultima opera in italiano (volgare) il «Corbaccio» che ha il tono decisamente avverso alla natura femminile. Pare che l'opera sia autobiografica, scaturita in seguito all'amore rifiutato da una donna.² L'autore, componendo una vendetta letteraria, espone la propria rabbia con toni sarcastici e diffamatori non solo contro una donna ma si scaglia contro tutto il genere femminile. L'opera si presenta in forma di dialogo tra l'io narratore (Boccaccio) umiliato dall'amore non ricambiato e il marito precedentemente defunto di lei (l'alter ego dell'autore) inviatogli dalla misericordia divina per risanarlo. Attraverso il dialogo-monologo, l'alter ego del poeta viene esortato a liberarsi dalla sua passione amorosa che è nemica di ragione e saggezza, degli studi e della poetica:

1 Giovanni Boccaccio, *Decameron; introduzioni, commenti e note a cura di Antonio Enzo Quaglio*, Garzanti, Milano 1974; cit. Proemio p. 3.

2 v. *Scrittori e critici della letteratura italiana*, Mario Pazzaglia, Vol 1, Zanichelli, Bologna 1993, pp. 377 – 472.

*«Vedere adunque dovevi amore essere una passione accecatrice dell'animo, disviatrice dello n'gegno, ingrossatrice, anzi privatrice della memoria, dissipatrice delle terrene facultà, guastatrice delle forze del corpo, nemica della giovinezza e della vecchiezza morte, genitrice de'vizi e abitatrice de'vacui petti; cosa senza ragione e senza ordine e senza stabilità alcuna, vizio delle menti non sane e sommergitrice della umana libertà».*¹

Al chè seguono 88 pagine di umiliazione, accuse disgustose «ravvivate» da un satirismo privo di finezza alle donne che oltre ad essere lussuose, golose, avere, corrotte dal magismo, pronte ad abbellirsi per nascondere i propri difetti, incostanti, ciarlatane, superbe, bugiarde, ignoranti ecc., vengono annientate dalla valanga di quei teorici che ho illustrato in precedenza: Galeno, Aristotele, Ovidio, Alto testamento con Eva, che sono stati fondamentali nella storia e adesso usati come arma di difesa o attacco da Boccaccio. Cito un passaggio: *« La loro lussuria è focosa e insaziabile; e per questo non patisce né numero né elezione: il fante, il lavoratore, il mugnaio, e ancora il nero etiopo (Shakespeare non aveva ancora composto la tragedia di Othello), e ciascuno è buono, sol che possa[...]. Ora io non t'ho detto quanto questa perversa moltitudine sia gulosa, ritrosa, ambiziosa, invidiosa, accidiosa, e delira: né quanto ella nel farsi servire sia imperiosa, noiosa, vezzosa, stomacosa e importuna; né altre cose assai le quali, molte più e più dispiacevoli che narrate se ne potrebbero contare non intendo al presente di dirleti, che troppo sarebbe lunga la istoria[...].»*²

Il «Corbaccio» si presenta come una palenodia del «Decamerone».

Il «Decamerone», così vero e vicino alla sensibilità umana, novella per novella ci trasmette quei valori morali come la generosità, la compostezza, la dignità, la comprensione ma anche espone al dibattito le amoralità, le colpe nelle quali l'essere umano decade, che siano per un fattore fortuito o per una scelta arbitraria.

E come non ricordare l'amore d'anima e sensi tra Ghismonda e Guiscardo finito in tragedia per l'ostilità del padre Tancredi o l'amore intenso e delicato di Federico che rinuncia ad ogni bene fuorchè alla propria dignità per la donna amata, ed essa alla fine provando per lui una grande stima e rispetto acconsente al matrimonio. La pazienza e il coraggio di Griselda che si rivelò intellettualmente e moralmente tanto elevata da riuscire a superare le ingiuste prove del marito o la gentile e astuta donna di Guascogna che seppe farsi valere davanti al re e chiedere giustizia per l'oltraggio da lei subito.

Noi sappiamo che nel Decamerone, la trasposizione realistica della vita e con questo anche la rappresentazione di un modello di donna emancipata (svincolata intellettualmente dall'uomo, libera di agire) è connessa all'esperienza vissuta dal Boccaccio ed alla sua lucida intelligenza della dinamica sociale del suo tempo.

1 Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta, Il Corbaccio, introduzione e note di Francesco Erbanì, Garzanti, Milano 1988, cit. p. 232.*

2 Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta, il Corbaccio, introduzione e note di Francesco Erbanì, Garzanti, Milano 1988, cit. p. 237 e 245 – 246.*

Che il Corbaccio fosse una breve parentesi, un *libello* velenoso, composto in seguito ad una triste esperienza personale lo potrà affermare soltanto l'autore stesso ma con ciò egli ha dimostrato che anche agli albori del Medioevo l'uomo si sente libero di rivoltare sulla donna le colpe di Eva e tutti i luoghi comuni ben delineati dai grandi sapienti dell'antichità. Certo, ci vorranno ancora molti secoli prima che questi clichés scompaiano, ancora oggi mi chiedo se la donna abbia raggiunto lo status di completa parità col sesso «forte» o se le argomentazioni da antiquariato hanno assunto nuove forme stereotipate concernenti in sé ancora l'antico meme discriminante. Se la società si pone le domande sulla minore retribuzione femminile o tenta di imporre una legge che fissi la quota minima delle donne al governo, vuol dire che ancora il problema persiste, ma già il fatto che la società si mette in questione è un grande passo in avanti. Ed è esattamente quello che hanno fatto i grandi umanisti come Galeazzo Flavio Capella, Giovanni della Casa, Alessandro Piccolomini, Niccolò Macchiavelli e naturalmente Castiglione con il Cortigiano sul quale si baserà la mia analisi.

II IL MODELLO FEMMINILE NELL'IMMAGINE DI CORTE RINASCIMENTALE

1. LA RENOVATIO UMANISTICA E LA CULTURA DI CORTE

Dalla fine del Medioevo, quindi verso la metà del XV secolo si aprì un nuovo capitolo nella storia della civiltà che si esprime soprattutto in una fervida e rinnovata cultura. L'Italia divenne il centro d'irradiazione e un importante modello a cui aspirarsi per la raffinata produzione artistica e letteraria. Il nuovo stile di vita s'impenna su una concezione laica e mondana, anche se non rinnega la religione, però al centro adesso è la dignità dell'uomo la sua creatività e non più la esasperata preoccupazione dell'aldilà che fu fondamentale nel Medioevo.¹ Inoltre, se nell'«età di mezzo» si ipotizzava una continuità fra sé e l'età precedente del Sacro Romano Impero, gli umanisti posero la caratterizzazione alla propria ideologia nella civiltà antica della Grecia e di Roma, trovando nei grandi scrittori classici quella *humanitas* genuina che era l'esplicazione armonica della vita vera. In realtà, il rinnovato interesse per gli studi classici andava ben oltre quel mito d'un impossibile ritorno agli antichi, gli umanisti volevano rapportare quel modello al mondo moderno, definendo una nuova concezione dell'uomo. L'uomo, posto al centro dell'universo, capace di comprendere le leggi della natura con la propria razionalità e intelligenza diviene quell'essenza armonica racchiusa nel microcosmo del corpo umano che è un riflesso delle leggi macrocosmiche.

1 per le fonti storiche: Compendio di Storia, vol I Dal Basso Medioevo alla metà del Seicento, a cura di Franco della Peruta, Giorgio Chittolini, Carlo Capra, Le Monnier, Firenze 1996 cap. 7 – 8.

Quindi non è una rinneazione del divino, ma è una libertà di agire, di creare la propria vita, il proprio destino, non più la fragilità conseguente al peccato originale, ma una palestra dove l'uomo è degno figlio di Dio costruttore della civiltà e storia. In Doktor Schiwago Boris Pasternak aveva detto: «l'uomo è nato per vivere e non per prepararsi alla vita» ecco la miglior definizione per il rinnovato pensiero che eleva il regno dell'uomo, la sua operosità anche ai fini prettamente materiali esaltando quei valori terreni come la ricchezza, la bellezza, la grazia fisica, l'attività politica, la creazione artistica e dove le humanae litterae sono il mezzo che rende possibile il comune impegno costruttivo. A tale proposito appare chiaro, quanto la grande cultura degli antichi sia fondamentale nella nuova era. Le civiltà greco-romane hanno scavato e compreso a fondo la propria umanità, hanno usato il dialogo come forma prediletta della comunicazione civile e adesso seguendo il loro esempio gli intellettuali rinascimentali cercano, usando la imitatio non la copia servile, di effigiare la direzione verso la nuova realtà razionale. Se nel Medioevo i testi classici vennero spesso deformati a significazioni allegoriche per giustificare il contenuto secondo la concezione rivelatoria, gli umanisti intendono studiarli e analizzarli con metodo rigoroso ricercando quei paramenti storici, artistici, linguistici così come erano all'origine, cioè nei codex manoscritti.

Riporto un estratto dalla lettera che il cancelliere fiorentino Poggio Bracciolini inviò al suo amico umanista Guarino Veronese:

*«Là (nel Monastero di San Gallo), fra una massa stragrande di codici, che ora sarebbe lungo elencare, ho ritrovato Quintiliano, ancora salvo e incolume, pieno tuttavia di muffa e sporco di polvere. Quei libri infatti non erano in una biblioteca, come avrebbe richiesto la loro dignità, ma in uno squallido e oscuro carcere, nel fondo di una torre dove non si getterebbero neppure dei condannati a morte. Eppure io sono sicuro che se vi fossero degli uomini, che per amore dei nostri padri (i classici antichi), spalancassero ed esplorassero questi ergastoli dei barbari, nei quali sono tenuti prigionieri questi grandi, troverebbero che uguale sorte è toccata a molti dei quali ormai si considera sicura la perdita».*¹

Quindi i manoscritti, fin'ora conservati nelle biblioteche (carceri) dei monaci vennero liberati dagli «ergastoli». Vennero trascritti, studiati, interpretati e proprio attraverso questo processo è nata la filologia, la nuova scienza umanistica, che si propose di ricostruire i testi degli antichi nella loro integrità, eliminando gli errori che si sono accumulati per secoli.

È in questo periodo che sorsero le grandi biblioteche come quella Medicea a Firenze, la Marciana a Venezia ma anche quella di Urbino dove vennero accolti preziosi e raffinati manoscritti anche dopo l'invenzione della stampa. Ed è il compito del Principe di adornare la propria Signoria con inestimabili biblioteche e di assicurarsi i letterati umanisti più famosi. La Corte principesca diventa così il luogo di attrazione degli intellettuali, che si spostano di corte in corte sperimentando e elaborando i modelli ideali di convivenza, del pensiero, dell'arte.

¹ Poggio Bracciolini, Lettera a Guarino Veronese 1416, in: *Scrittori e critici della Letteratura italiana*, vol 1, Mario Pazzaglia, Zanichelli, Bologna 1993, pp. 480-481.

Dal punto di vista politico le Signorie si fondano sul potere assoluto del Principe, che è appoggiato dal patriziato (nobiltà e alta borghesia), al quale egli assicura la possibilità di mantenere i propri privilegi, mentre il popolo è privo di autonomia, è considerato da reggere e governare, da educare ad una vita fondata sulla soggezione¹.

È chiaro quanto gli intellettuali anelino a porsi accanto al Principe tentando di assicurarsi una posizione di privilegio. Essi lavorano duramente, accanto agli studi storici, filosofici e di diritto necessari per formare i funzionari del potere e per elaborare le ideologie del principato, propongono una letteratura più «leggera» di ornamento che si esprime sia in una produzione letteraria raffinata come la lirica amorosa, sia nelle feste di corte come le rappresentazioni teatrali.

Il teatro rinascimentale, che comincia a staccarsi dal limite delle sacre rappresentazioni, si diversifica in varie tipologie di spettacoli profani come le commedie, le tragedie, i drammi pastorali e melodrammi. Nelle grandi corti vengono allestiti spettacoli accessibili soltanto alle borse signorili con scene dipinte dai maggiori pittori, ammirate per la perfezione matematica del disegno architettonico, per il gioco delle prospettive che conferiscono loro una profondità illusoria.

Le sfilate dei carri, l'espressività dei gesti, i costumi raffinati e adornati da pietre preziose, la musica, il canto, le danze, la dizione, tutto era realizzato al fine di impressionare il pubblico e dare il senso di magnificenza della corte principesca.

L'atto rappresentativo non aveva soltanto la funzione mondana di diletto ma era una strategia politica ben meditata dove ogni elemento semiotico rinviava alla potenza del Principe e della sua corte. A tale proposito Castiglione scrive in una lettera del 1513 a Ludovico di Canossa, in seguito alla rappresentazione nel Palazzo Ducale di Urbino della commedia *La Calandria* del suo caro amico il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena:

*«Poi era finta una città bellissima con le strade, palazzi chiese, torri: strade vere, ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura con prospettiva bene intesa. Tra le altre cose ci era un tempio a otto facce di mezzo rilievo [...]: tutto lavorato di stucco, con istorie bellissime; finte le finestre d'alabastro; tutti gli architravi e cornici d'oro fino e azzurro oltramarino, e in certi luoghi vetri finti di gioie, che parevano verissime; figure intorno tonde finte di marmo; colonnette lavorate. Saria lungo a dire ogni cosa. Questa era quasi nel mezzo. Da un de' capi era un arco trionfale, lontano dal muro ben una canna, fatto al possibil bene».*²

La lealtà del letterato verso il proprio Principe si rifletteva anche nelle opere che egli componeva, in questo modo i drammi e gli eroi della mitologia classica venivano mitizzati alla nuova realtà cortese. Nello stile, l'ideale era l'unione di maestosità con l'eleganza o la grazia che doveva nascondere lo sforzo della ricerca di perfezione, ogni tipo di rozzezza doveva essere vietata.

1 v. *Compendio di Storia, Vol. 1, Dal Basso Medioevo alla metà del Seicento, a cura di Franco della Peruta/ Giorgio Chittolini/ Carlo Capra, Le Monnier, Firenze 1996, cap.10 Comuni, signorie, principati in Italia.*

2 *Il Gioco della Finzione; generi e percorsi della letteratura, a cura di Massimo Romano, vol. 1, Talia, Torino 1997 cit. p. 819.*

Per la corte dei Montefeltro p.es. Castiglione compose il dramma pastorale di Tirsi dichiaratamente dedicato alla duchessa Elisabetta Gonzaga la quale venne paragonata alla Dea venerata per la bellezza e le virtù, le sue ninfe sono le dame di corte e i pastori sono la grande cerchia nobiliare come Pietro Bembo, Canossa, Giuliano de' Medici e altri, alla fine dell'elogio viene onorato il gran duca Guibaldo.¹

Il prestigio di un casato era quindi relativato all'usufruire dei servigi dei letterati o artisti en vogue a quei tempi. Essendo loro i dispensatori della gloria e d'immortalità, coloro che danno splendore alla corte, dinastia e il principe mecenate avrà il compito di farli vivere dignitosamente, di garantirli i mezzi di sussistenza.²

Il mecenatismo principesco comporta però certe limitatezze, in primo luogo l'umanista non è mai libero di operare, deve restare all'ombra e in funzione del potere. L'artista e lo scrittore sono funzionari stipendiati dal Principe, il quale può essere lasciato per recarsi altrove, ma la rottura necessita una certa etica, una diplomazia che si riflette nella produzione letteraria che deve sempre preservare una certa accuratezza nel trattare diversi argomenti.

Ma la cortigianità significa anche raffinatezza e cautela, il perseguire di un'ideale di vita equilibrato, non solo estetico ma anche etico, la ricerca d'una misura di civiltà malgrado la violenza del potere.

Il secondo punto, quello che ho cercato di illustrare in precedenza, è l'obbligo d'una produzione letteraria encomiastica o idealizzante rivolta alla lode del Principe e della famiglia regnante.

La realtà contingente era in questo modo trasformata e il Signore veniva paragonato ai modelli ideali ispirati o all'antica mitologia o ai personaggi eroici creati dai grandi scrittori dell'antichità. Questo fattore limita la propagazione libera delle proprie convinzioni, l'etica ideologica è soggiogata dal fattore economico del salario.

Ma il benessere economico signorile apporta anche un maggior investimento in quello che io definirei nutrimento dell'anima. Non a caso proprio nei periodi di maggior agiatezza, spronata da una positiva concorrenza, si ha una preminente e ricercata produzione artistica.

Che siano le arti figurative o opere letterarie, opere di pubblica utilità quali sistemazioni architettonico-urbanistiche, ingegneria idraulica o militare, o opere effimere quali apparati e congegni per feste e banchetti, giostre, giochi e spettacoli teatrali e quant'altro ancora, senza le corti e la casta nobiliare il rinascimento italiano non avrebbe mai potuto essere quello che è stato e quello che diventerà a livello Europeo e cioè un punto di riferimento, il modello di una società illustre.

1 v. *Scrittori e critici della letteratura italiana; dal Rinascimento all'illuminismo*, Mario Pazzaglia, Zanichelli, Bologna 1993, pp. 15 – 20.

2 per le fonti sul mecenatismo: *Compendio di Storia, vol. 1, Dal Basso Medioevo alla metà del Seicento*, a cura di Franco della Peruta/ Giorgio Chittolini/ Carlo Capra, Le Monnier, Firenze 1996, cap. 12: *L'umanesimo italiano* e cap. 15: *Monarchie nazionali, Stati regionali e Imperi tra '400 e '500*.

2. LA DONNA NEL RINASCIMENTO

Il fattore economico e elitare, che ho sottolineato in precedenza, è un punto fondamentale nell'epoca rinascimentale. In una società che è costituita per l'80% da classe popolare contadina non si può parlare di una evoluzione uniforme all'interno dei ceti alterni. Io mi concentrerò sulla nicchia della cerchia aristocratica e in parte anche sulla borghesia elevata che nei secoli XV e XVI si stava sempre più affermando anche se soltanto il 2% di essi aveva accesso ai nuovi centri di potere signorili.¹

I Cavalieri, che non erano più impegnati in continue battaglie, scoprirono nel nuovo mondo delle corti la possibilità di ricevere gloria dai propri signori con altri tipi di servizi. Anche le donne, appartenenti alle famiglie seppero adeguarsi a questi cambiamenti, e anzi là dove nei secoli passati erano escluse per motivi ovvi dai combattimenti corpo a corpo, adesso che la forza fisica ebbe una minor rilevanza e il campo di battaglia si trasformò in una concorrenza per i privilegi all'interno delle corti o tra le corti, le donne seppero coltivare le qualità necessarie per l'affermazione altrettanto bene quanto gli uomini. Poche erano le assolute sovrane, ma all'interno dei maestosi palazzi si trovavano altri ruoli accessibili sia ai cortigiani che alle cortigiane che in un certo senso attenuavano la distinzione di sessi.

Di fronte alle nuove esigenze cominciò a propagarsi la trattatistica sul comportamento e sulla istruzione adeguata da impartire alle giovani fanciulle. Infatti le donne aristocratiche accanto al ruolo delle mogli ideali compiacenti il proprio marito dovevano adesso essere competenti nell'offrire servizi al principe quindi intrattenere, obbedire a qualsiasi richiesta, avere tatto, prontezza, vivacità di spirito senza però essere invadenti, saper ballare, cantare, suonare, essere attraenti e affabili senza compromettere la propria reputazione; argomenti trattati dal 'Cortegiano' di Castiglione.

Era cortezza delle famiglie aristocratiche far istruire le proprie figlie sia privatamente apprendendo la danza, il canto, le lingue che nei conventi dove apprendevano il latino, il greco e si nutrivano di letture classiche. Spesso, una volta ricevuto un minimo di istruzione nelle mura paterne, le giovani venivano mandate dalle famiglie ritenute più ricche e potenti per acquistare la disposizione naturale, attitudine alle arti, la raffinatezza degna della dama di corte.²

¹ per la statistica storica: *Compendio di Storia, vol. 1, Dal Basso Medioevo alla metà del Seicento*, a cura di Franco della Peruta/ Giorgio Chittolini/ Carlo Capra, Le Monnier, Firenze 1996, pp. 167-180.

² per l'istruzione femminile v.: *Le Donne in Europa; nelle corti e nei salotti, Vol. 3*, Anderson e Zinser, Laterza, Bari 1993, pp. 46-50, 130-154.

Il rapporto coi genitori e l'istruzione in se aveva una duplice natura; da un lato si esortava allo sviluppo delle facoltà, allenando la ragione quindi potenziando la capacità intellettuale, fattore che avrebbe ampliato le aspettative della famiglia di affermarsi nel rango elevato da un'altro per instillare nella giovane corretti valori morali si limitava la sua iniziativa di apprendere ciò che le sarebbe stato più consono secondo la sua predisposizione.

Forse è per questo che non ci furono molte pittrici e scultrici donne dovendo loro fare affidamento su un padre o fratello per frequentare le botteghe, gli atelier o accademie, settore prevalentemente maschile quindi per potersi formare adeguatamente. Un caso è la ritrattista Sofonisba Anguissola figlia di una nobile famiglia di Cremona, che fu incoraggiata dal padre assieme alla sorella a studiare pittura. Ebbe molto successo e riuscì a partecipare in maniera attiva alla cultura artistica cortese anche come letterata e musicista, divenne anche la protetta ritrattista alla corte di Filippo II re di Spagna e fu ricordata e citata nelle Vite di Giorgio Vasari.¹

Simili iniziative da parte dei genitori erano molto rari per la maggior parte dei casi alle fanciulle era imposta obbedienza e restrizione, la madre doveva essere (come ci denota Juan Luis Vives in «De institutione feminae Christianae») diligente e rigida, il padre severo, perchè le carezze la avrebbero resa incline ad un'eccessiva familiarità con gli uomini, alla giovane si doveva dare cibo senza sale, vino diluito, abiti semplici e un letto duro. Vives sosteneva che «La ragazza deve essere trattata senza tenerezza, in quanto la tenerezza rovina i figli maschi ma è assolutamente distruttiva per le femmine»². Altrettanto valeva per le scelte di letture, estremamente consigliate erano le Epistole di San Paolo naturalmente l'Opera omnia di Sant'Agostino, i classici come Platone e Cicerone e si raccomandava di seguire l'esempio morale delle eroine classiche come Penelope simbolo per antonomasia di fedeltà femminile e Lucrezia che preferì la morte piuttosto che la vita marchiata dalla colpa per mano altrui.

Questi parametri d'istruzione servivano in primo luogo a preparare la giovane al ruolo tradizionalmente imposto di moglie e madre ideale. Anche i trattatisti quali Erasmo da Rotterdam o Tommaso Moro si preoccuparono di delineare le funzioni della donna maritata la quale doveva adempiere ai propri compiti onorando e compiacendo il suo «leone», essere madre dignitosa e ciò senza distinzione di rango, era valido sia per la consorte del semplice ufficiale di corte quanto per la reggente. Inoltre era anche responsabile della cura dei possedimenti, doveva tenere i conti e istruire i domestici, quindi era anche necessaria la conoscenza delle mansioni pratiche come la cucina, la tessitura, il filamento. Il lavoro pratico inoltre allenava e distoglieva dalla pigrizia e in più (argomento ripreso dagli antichi) evitava alla donna pensieri peccaminosi.

1 v. Anderson e Zinser, *Le Donne in Europa; nelle Corti e nei Salotti*, vol. 3, Laterza, Bari 1993, p. 108-109, cap. *Le pittrici, per la biografia: Daniela Pizzagalli, La Signora della pittura; vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento*, Rizzoli, Milano 2003.

2 cit. in: Anderson e Zinser, *Le Donne in Europa; nelle Corti e nei Salotti*, vol. 3, Laterza, Bari 1993, p. 47.

La donna doveva ancora accettare l'autorità e la supremazia del marito però la novità in questa epoca era la legittimazione di queste argomentazioni. Si riteneva che la moglie dovesse «fare da specchio» al marito e con ciò essere il riflesso onorevole dell'uomo, cavaliere facoltoso. La reputazione era una costante che andava difesa e abilmente confermata ai pareri altrui; la donna doveva saper arrossire di fronte alle affermazioni sconvenienti, essere cortese ma non leziosa, comportarsi con contegno e garbo ma saper anche cantare, danzare in maniera aggraziata.¹

Dal secolo XV entrarono in uso presso le corti gli accordi matrimoniali che garantivano delle alleanze comode tra le potenze ma anche cospicue ricchezze quindi fortune rinnovate o scambi di denaro e terre. Questa pattuizione era una garanzia per la giovane ma anche un reciproco vantaggio per le famiglie che grazie all'unione favorevole si assicuravano il futuro. Spesso la pattuizione avveniva già alla nascita della bambina e le famiglie, in previsione di un accordato fidanzamento, si preoccupavano di impartire una valida istruzione alla futura nobile consorte.

Sulla base di queste esigenze nasceva la richiesta per dei manuali di comportamento che designavano i giusti modi e parametri di atteggiamento che avrebbero onorato una dama di corte.

Nel 1405 Christine de Pizan compose quello che forse è il primo manuale sulle belle maniere, che non è un trattato basato sulle normative utopiche prescritte dalla misoginia clericale ma un testo istruttivo e pratico, un «livre de manières». «Le Livre des Trois Vertus», Christine lo dedicò a Margherite de Guyenne figlia del duca di Borgogna, nella dedica l'autrice chiarisce il fine della sua opera: «Je Christine, votre humble servante [...], ay fait et compilé ou nom de vous et pour vous singulierement cestui present livre, lequel est a la doctrine et enseignement de bien et deument vivre aux princesses et generalment a toutes femmes [...]»². Il libro si presenta suddiviso in tre parti e ogni parte è dedicata ad una determinata casta. Così che nella prima parte Christine si rivolge alle principesse e sovrane dando loro utili consigli; su come preservare l'onore tenendo a mente la prudenza ma anche su come riassetare e riappacificare una situazione conflittuale tra il barone ed il principe.

La seconda parte è dedicata alle damigelle di corte che per l'autrice devono saper riverire, amare, benedire la propria principessa, compiacerla e aiutarla a tutelare l'onore.

La terza, è offerta alla classe borghese et «aux femmes du commun peuple», e qui Christine esorta le donne ad essere ordinate, di saper curare la casa, di essere rispettose e ossequiose verso le più anziane.

1 v. *Anderson e Zinser, Le Donne in Europa; nelle Corti e nei Salotti*, vol. 3, Laterza, Bari 1993, pp. 42 – 46.

2 *Christine de Pizan, Le Livre des Trois Vertus, introduction et notes par Charity Cannon Willard, texte établi avec Eric Hicks, Librairie Honoré Champion Editeur, Paris 1989.*

La biografia stessa di Christine si presenta come un modello dell'emancipazione femminile. Figlia di un astrologo italiano trasferito in Francia alla corte di Carlo V, si sposò (per amore e libera scelta) con Etienne de Castel, il segretario del re e condusse un'esistenza che si addice alla brava moglie e dama di corte, fino a ch  il marito non mor . Rimasta sola, a ventisei anni, con tre figli da mantenere, la madre e due fratelli ancora in giovane et , cerc  con tutti i mezzi recuperare i beni appartenuti alla famiglia, e condusse un procedimento giudiziario per affermare i diritti sull'appannaggio di sua spettanza. Non si tir  indietro neppure quando dovette affrontare direttamente i debitori aristocratici, ricordando loro degli obblighi riscontrati verso il marito defunto. Loro si facevano gioco di lei, «l'unica donna nelle anticamere»¹, e soltanto dopo quattordici anni di lotte estenuanti lei riusc  a far valere i propri diritti. Una donna piena di elogi, che non si arrese mai alle difficolt  e seppe mantenere la famiglia anche usando il suo talento di scrittrice.

Con perseveranza, intuito sulla scelta del genere richiesto e lo stile fine e sensibile che si addice all'essere femminile, Christine riusc  ad avere successo. Compose per il Delfino (titolo che si dava al re di Francia, nel suo caso Carlo V) dei divertissement con chiari spunti encomiastici, per le dame di corte (come gi  citati) manuali didattici, ragionamenti sulla natura femminile e repliche per la posizione conflittuale della Chiesa, ma anche poesie (in forma di preghiera) e riflessioni sulla perdita della persona amata e persino manuali di istruzioni sulle armi. Nel 1429 compose l'opera pi  famosa, un poema in onore della sua amica Jeanne d'Arc d'Orléans,² che per il suo coraggio, intuizione, intelligenza superiore alla ottusit  del re riusc  a condurre l'armata ed a liberare dall'assedio inglese la regione di Orléans. Catturata, accusata per eresia e processata da una corte ecclesiastica francese, venne bruciata sul rogo, ma la sua figura straordinaria si trasform  in un mito, ancora vivo nelle generazioni di oggi.

Verso il XV secolo, alle donne aristocratiche di sangue reale venne consentito di governare al pari degli uomini.   una condizione che non fu mai ben vista dagli uomini di corte, ma se le circostanze sfavorevoli, come la mancanza degli eredi o il decesso del marito, non offrivano altre varianti, allora piuttosto di rischiare la perdita degli averi, ci si rassegnava alla sorte di una donna al potere.

Come dimostra la storiografia, diverse sovrane seppero farsi valere e dimostrarono di essere valide strateghe. Isabella d'Este (1474 – 1539) in assenza del consorte Francesco Gonzaga, govern  sui territori e seppe arginare le truppe degli invasori, ma non solo; essa, donna raffinata e dotata di buon gusto per la moda riusc  ad avviare un'industria tessile. Lo fece tanto bene, che persino il re di Francia, apprezzando l'uso dei materiali ricercati e la sua creativit  di stile, volle essere il primo a ricevere i nuovi modelli della collezione da lei attuata.³

1 *Anderson e Zinser, Le donne in Europa; nelle corti e nei salotti*, vol. 3, Laterza, Bari 1993, p. 57. Per la biografia *ivi* pp. 124 – 126.

2 *ivi*, p. 125; per approfondimento *Histoire des femmes; Le Moyen Age*, a cura di Georges Duby, Michelle Perrot, Plon 1991, pp. 449 – 457.

3 *Histoire des femmes; Le Moyen Age*, a cura di Georges Duby, Michelle Perrot, Plon 1991 p. 167.

Se per molti secoli passati l'adornarsi, il bel vestirsi era una condanna all'essere femminile in quanto visto come un riflesso d'immagine di Eva, adesso essere «en vogue», seguire quello che va di moda divenne un parametro di cultura e segno di appartenenza alla classe elevata.

Accanto a maestosi abiti delle dame, generosamente decorate con diamanti e gemme preziose, rifiniti da filature in oro e argento tanto da far pesare ogni mise fino ai 40 kg., si propagavano quelle innovazioni tanto smaliziate quanto astute, che seppero accentuare e sottolineare le forme femminili.

Per adeguarsi ai nuovi parametri estetici che volevano una donna in media alta sui 170 cm, quindi un corpo sano e atletico, le donne nobili si facevano ordinare le scarpette col tacco. Anche il guardinfante l'uso del quale, malgrado la ostilità di alcuni uomini per lo più ecclesiastici, cominciò a diffondersi tra le corti, servì da un lato a sottolineare il punto vita sottile della dama e da un'altro ad alleggerire il vestiario tanto da permetterle di eseguire delle danze con movenze più complesse e sciolte durante le feste di corte.

Nel 1529 il medico e filosofo Agostino Nifo in una lettera a Giovanna d'Aragona descrisse così i parametri estetici della donna rinascimentale: «[...] die Länge der Nase muß der der Lippen entsprechen, beide Ohren dürfen nicht mehr Fläche beanspruchen als der geöffnete Mund, und der Körper muß achtmal die Länge des Kopfes haben. Kein Knochen darf auf dem breiten Brustkorb hervortreten, und die Brüste sollten Birnen gleichen. Die ideale Frau ist groß, ohne Unterstützung von Absätzen, breitschultrig, schmal in der Taille, mit ausladenden rundlichen Hüften, eher molligen Händen aber schlanken Fingern, mit eher gerundeten Beinen, aber kleinen Füßen».¹

Per rendere l'apparenza conforme ai nuovi ideali, le donne utilizzando diversi trucchi si facevano in quattro nelle toilette quotidiane, cosa che non era senza rischi, in quanto la cosmesi e la farmaceutica non si è evoluta dai tempi dell'antica Grecia.

Mettendo a rischio la propria salute, le donne cercavano di sbiancare il viso usando dei metalli pesanti come piombo, per valorizzare lo sguardo utilizzavano la «Belladonna» pianta estremamente velenosa, se utilizzata in dose elevata portava alla cecità, per avere il biondo dei capelli, cosa non comune in Italia, si usavano tinture a base di zafferano, di rabarbaro, una volta messo sui capelli si lasciava essiccare sotto i raggi del sole. A questo scopo fu inventata la cosiddetta Solana, una specie di copricapo a tesa larga per proteggere la pelle e privo di cupola per l'esposizione della testa.

Lo scopo principale di queste «torture», era, come del resto anche ai giorni nostri, la correzione dei difetti quindi desiderio di ammgliorare quello che la natura ha dato, ma a quei tempi, determinati parametri estetici erano modelli che rinviavano ai segni semiotici. Il candore della pelle era simbolo di appartenenza alla classe elevata, aristocratica, del privilegio e della ricchezza, un segno di distinzione dalla semplice paesana. Inoltre il bianco era associato alla purezza, alla castità, alla femminilità; è il colore del corpo celeste della «Luna», in opposizione ai colori più vivaci del «Sole», simbolo maschile.

¹ cit. di Agostino Nifo in *Schönheit und der Körper der Frau*, a cura di Martina Reinhart, Vabene 2011, cap. *Neuzeit bis Jahrhundertwende*, pp. 19 – 22 cit. p. 21 .

Molti uomini si opponevano ai rituali cosmetici femminili, alcuni per motivi antiquate come quello della concupiscenza, altri invece perchè vedevano nell'uso delle sostanze velenose dei pericoli per la propria amata.

Nel «Libri della famiglia» (1437) di Alberti, un giovane marito cerca di persuadere sua moglie a non utilizzare artifici per abbellirsi, raccontando della sua parente che a trentadue anni in seguito all'esasperato utilizzo di dubbie sostanze si trova completamente sfigurata: «Une femme à la quelle il ne restait que quelque dents, gâtees et charbonneuses. Ses yeux étaient enflammés et le reste du visage pâle et terreux. Ses chairs paraissaient horrible et complètement décomposées. Ses cheveux argentés étaient la seule chose que l'on pouvait regarder sans déplaisir».¹

Malgrado le ammonizioni, il desiderio di apparire, di trasmettere il benessere, l'appartenenza alla classe delle élites era più forte del timore di rovinare la propria salute.

Caterina Sforza (1462 – 1509) sovrana temeraria di Imola e Forlì, donna valorosa che non disdegna neppure di prendere le armi in mano quando dovette difendere i domini di famiglia, tra il 1490 – 1509 compose gli «Esperimenti». È una raccolta di consigli, trucchi, formule alchimiche destinate a perfezionare l'estetica femminile. Così lei suggerisce ad esempio come sbiancare la pelle, far arrossire le gote usando pietre preziose, perle, argento; per le donne di minor classe le quali non si potranno permettere componenti lussuosi Caterina prescrive altre sostanze di base più povera.² La figura eclettica della Signora di Forlì, permase nella storia come esempio straordinario di potenza, intelletto, abilità nell'essere una degna reggente ma anche un'attenta perseguitrice della moda dotata lei stessa di grazia, bellezza, di buon gusto e di essere una valorosa combattente, tanto che i contemporanei la chiamarono Amazzone.

Parallelamente ai cambiamenti nella moda, che permisero alle donne grazie ai piccoli trucchi una certa libertà di movimento, e nella cura estetica, si diffusero tra le corti vari congegni ideati per i giochi e le attività ricreative.

Un'invenzione abbastanza curiosa furono i pattini, che in realtà era un prestito dalle altre culture e rassomigliavano alle scarpette cinesi, con una suola in metallo o legno rialzata e dei lacci in cuoio per tener stabile il piede. Ebbero da subito approvazione e successo tra le donne, che le usavano bene e volentieri anche durante le passeggiate. Molti uomini, al contrario, non li videro di buon occhio, ecco quello che ci riferisce un'estratto del testo trovato negli archivi di Venezia: «Cause de stérilité et perdition, les patins convenaient mieux aux prostituées, auxquelles certains gouvernements (Cina inteso) les réservèrent.»³

1 *Histoire des femmes; XVI – XVIII Siècles vol III, a cura di Georges Duby, Michelle Perrot, Plon 1991, chapitre 2: Corps, apparence et sexualité, Les travaux et les jours, cit. p. 72.*

2 *ivi. p. 73; per la biografia: Le donne in Europa; nelle corti e nei salotti, Vol. III, Anderson e Zinser, Laterza, Bari 1993, prima parte cap. IV – Le Sovrane p. 78.*

3 *Histoire des femmes; Le Moyen Age, a cura di Georges Duby, Michelle Perrot, Plon 1991, chapitre 5: «Le Modes», cit. p. 159.*

Malgrado questi umili tentativi di soggiogare l'essere femminile, nel Rinascimento le donne seppero già imporre la propria volontà.

Questo avvenne in primo luogo grazie all'accessibilità dell'istruzione, quindi al sapere, sottolineo però che il discorso si rivolge solo alla classe aristocratica e all'alta borghesia. Il sapere, quindi come arma di difesa e mezzo per far valere ed imporre i propri diritti.

Se per molti secoli l'uomo riuscì a sottomettere la donna prefigendole determinate norme o a confinarla in un'estremismo speculativo delle Eve o donne angeliche, a guidarle come pedine a suo piacimento in quanto l'unico a godere del lusso della formazione, adesso col potere della conoscenza, le donne seppero avvalorare il proprio potenziale. Così le fonti storiche ci riportano delle valorose e autorevoli sovrane, fiere e combattive avversarie, perspicaci e abili scrittrici, premurose e sensibili madri, virtuose e onorabili mogli, ma anche astute e ammirabili dame di corte che grazie al loro fascino, tatto, affabilità seppero guadagnarsi, alla pari degli uomini posizioni ardite e di grande prestigio, riuscendo a sua volta ad innalzare la fama delle corti italiane a livelli straordinari.

Nei prossimi capitoli tratterò delle due di queste dame, delle protagoniste del Cortegiano, che non solo svolsero la funzione portante all'interno dell'opera ma anche, come dimostra la biografia di Castiglione, si dimostrarono fedeli e oneste compagne per l'autore stesso.

Prima però faccio un passo indietro per cercare di comprendere chi fu l'autore e quale fu la sua relazione tra la vita e l'ideologia.

III IL CONTE BALDESSAR CASTIGLIONE: UOMO D'ARMI E DI STILE

1 BALDASSAR CASTIGLIONE: NOTE BIO-BIGLIOGRAFICHE

Premetto che durante lo svolgimento della mia tesi ebbi l'occasione e la fortuna di visitare Mantova, luogo natio di Baldassar. Proprio nel cuore della città, nell'oblunga piazza Sordello è situata la casa Castiglioni, tutt'oggi residenza privata dei discendenti della nobile famiglia. Di fronte si erge il magnifico Palazzo Ducale che non si rivela al primo sguardo in tutta la sua regalità. Quando ci si incomincia a disperdere tra le stanze, i cortili, i corridoi, le gallerie, il tutto decorato da inestimabili affreschi come quelli di Mantegna, si rimane letteralmente investiti da una sensazione vertiginosa e si comprende la potenza della famiglia Gonzaga. Ogni angolo di questa città-palazzo trasmette civiltà, cultura secolare e, malgrado il nostro autore nel decorso di vita si allontanò dalla corte dei Gonzaga, quel mondo di ideale perfezione che si ritrova nel «Cortegiano» venne concepito anche grazie alla persuasione degli istituti e delle persone alle quali fu legato dalla nascita.

Il futuro conte vide la luce il 6 dicembre del 1478. Nobile, figlio di una famiglia che da secoli vantava illustre esistenza, nato dal padre Cristoforo, condottiero al servizio del Marchese di Mantova e dalla madre Luigia (Aloisia) di Antonio Gonzaga compagna indivisibile di Isabella d'Este, ebbe la prima educazione sotto la direzione dei genitori, soprattutto della madre.¹ Il suo legame con la madre nell'arco di tutta la sua vita fu di singolare importanza e dalla vicendevole corrispondenza emerse un rapporto di ammirevole rispetto, amore e fiducia.

Grazie al favore dei parenti, il giovane proseguì gli studi presso la corte milanese del Duca Lodovico dove perfezionò l'educazione cavalleresca, e non solo, avendo come maestri Giorgio Merla e Demetrio Calcondile divenne uomo molto versatile e colto in diverse discipline: letteratura, pittura, politica, musica, scultura, archeologia, architettura ecc. Il Duca stesso scrisse di lui: «Giovane ben disposto di persona, dotto, elegante, discreto, virtuosissimo, tanto dotato di natura e di fortuna»².

A ventun'anni, da giovane ben educato e formato, decide di tornare alla corte di Mantova a servizio del Marchese Francesco Gonzaga. La fedeltà al proprio Signore lo costringe ad accompagnarlo nella sventurata battaglia del Garigliano, ma al ritorno chiede il permesso di trattenersi per qualche giorno a Roma e fu allora che ebbe occasione di conoscere Guidobaldo Duca di Urbino.³

1 cfr: *Mantova le lettere, Vol. II L'età Isabelliana*, Emilio Faccioli Istituto Carlo d'Arco, Mantova 1962, Pompinazzo, Castiglione, Folengo.

2 *ivi*, p. 293.

3. *Notizie storico-biografiche su Baldassar Castiglione*, Pasquale Villari, I Successori Le Monnier, Firenze 1969.

Il Castiglione, che nel seguito di Guidobaldo aveva un amico e parente Cesare Gonzaga, ebbe spesso occasione di avvicinare il Duca a sè e convincersi della sua generosità e bontà, tanto che lo pregò di accettarlo come suo servitore e di seguirlo alla corte urbinata. L'accoglienza fu ottima e di grande cortesia; egli rimane soprattutto affascinato dalla benevolenza della Duchessa Elisabetta (moglie del Duca Guidobaldo) e dalla Madama Emilia Pio. Nel primo mese dall'ingresso ai servigi del Duca, egli fedelmente dovette combattere per fargli riavere le rocche in Romagna. In seguito, rimasto ferito ad un piede e costretto a letto, dovette accettare le cure delle due Signore. Questo ci viene riferito dalla fitta corrispondenza con la madre, la quale rimasta vedova e lontana dal figlio dovette amministrare la casa e gestire i beni di famiglia.¹

Si presume, che proprio in quelli anni egli abbia iniziato a meditare sulla composizione della sua «Magna opera». La corte di Urbino era allora frequentata dai più illustrissimi signori di quell'epoca. Oggi diremo, dalle personalità più in voga. E gli onori di questa promozione culturale a mio parere dovrebbero andare in prima persona alla Duchessa Elisabetta, la quale a sua volta su modello della sua cognata Isabella d'Este, volle crearne dell'ambiente urbinata uno alla pari di quello mantovano.

Malgrado Castiglione nell'arco della sua vita si preoccupò di coltivare l'interesse per le materie che presumevano il lavoro intellettuale: lettere, filosofia, architettura, storia ecc., sostenne comunque di essere più un uomo d'armi che di studio. Di fatto, la sua attività fu assorbita in gran parte dalle guerre, che sostenne con onori e elogi, ma questo non desume dal fatto che egli fu un uomo dotto e colto, quindi propenso alla ricerca del sapere.

In seguito i biografi affermeranno che Castiglione volle ritrarre se stesso nella sua opera: un perfetto cavaliere di corte, destro e erudito in ogni campo. Ma egli, premonendo simili dichiarazioni, quasi guidato da un senso profetico e creando una situazione fittizia di uno che sa, che è già al corrente, disse:

*«Alcuni ancor dicono ch'io ho creduto formar me stesso, persuadendomi che le condizioni, ch'io al cortegiano attribuisco, tutte siano in me. A questi tali non voglio già negar di non aver tentato tutto quello ch'io vorrei che sapesse il cortegiano; e penso che chi non avesse avuto qualche notizia delle cose che nel libro si trattano, per erudito che fosse stato, mal avrebbe potuto scriverle; ma io non son tanto privo di giudizio in conoscere me stesso, che mi presuma saper tutto quello che so desiderare».*²

Nel 1513, per volere di Francesco Maria della Rovere Duca di Urbino subentrato alla corte dopo la morte di Guidobaldo, venne mandato a Roma come ambasciatore.

1. Baldessar Castiglione, *Lettere inedite e rare*, a cura di Guglielmo Gorni, Ricciardi Editore, Verona 1969. Lettera alla madre: da Forlì 12 agosto 1504, da Urbino 9 settembre 1504, da Ferrara 3 e 9 dicembre 1504.

2. *Il libro del Cortegiano*, Baldessar Castiglione, Garzanti, Milano 2009, p.11. Prefazione al libro, lettera dedicatoria al Reverendo ed illustre Signor Don Michel de Silva.

Funzione che gli donava prestigio e onore, ma nello stesso tempo lo caricava di grandi responsabilità considerando che il Duca gli diede la procura a esercitare in sua vece, in qualsiasi luogo o stato, in sede civile e penale, tutti gli atti connessi con la sua autorità di Duca di Urbino, di Prefetto di Roma e di capitano generale dell'esercito della Chiesa.¹ L'incombenza degli obblighi venne alleggerita dalla possibilità di frequentare eccellenti artisti e letterati quali: Michelangelo, Raffaello, Bembo, Sadoletto, Federico Fregoso, alcuni già divenuti amici alla corte urbinata.

A trentotto anni, dopo varie trattative, sposa finalmente Ippolita Torelli, figlia del conte Guido Torelli e di Francesca di Giovanna Bentivoglio.

Questi sembrano gli anni più sereni della sua vita. Divenuto padre di due figli e sorretto dal calore familiare, proseguì con successo i suoi compiti diplomatici; abilmente curò gli interessi tra il Papa, i Gonzaga e Francesco Maria della Rovere.

Nell'agosto del 1520, a soli quattro anni di matrimonio perse la moglie durante il parto della terzogenita. Il lutto si aggravò anche dalla successiva morte del suo caro amico Raffaello Sanzio.

Nel 1521 ricevette l'ordine minore della Tonsura, assunse quindi lo stato ecclesiastico e si aggregò alla milizia della Chiesa. Eletto il nuovo Papa, con garbo e tatto gli riuscì a ristabilire i rapporti tra i Ducati e lo Stato Pontificio.

Nel 1524 dopo aver accompagnato Isabella d'Este a Padova e Venezia, venne chiamato a Roma dal Papa Clemente VII, che lo informò di volerlo inviare come nunzio pontificio alla corte spagnola di Carlo V. Una volta arrivato, ricevette la notizia del Sacco di Roma e della prigionia del Pontefice il quale lo incolpò di non averlo avvisato in tempo. Il dispiacere fu enorme, e forse in seguito a questo, che il nostro cominciò a patire di salute.

Castiglione morì di febbre pestilenziale l'8 febbraio 1529 a Toledo. Dopo un anno e mezzo il suo corpo, per volere della madre, venne traslato da Toledo a Mantova. L'epitaffio sulla sua tomba è stato scritto dal suo caro amico Piero Bembo.

2 LE FIGURE FEMMINILI NELLA VITA DI CASTIGLIONE

Prima di esaminare alcuni passi della corrispondenza avvenuta tra le due donne più importanti in vita di Castiglione, sua madre e moglie Ippolita, voglio fare una breve osservazione in riferimento alla stesura del suo trattato.

Nel «Cerchio della Luna», Marina Zancan segnala un'ipotesi promossa da Saccaro Battisti in «La donna, le donne nel Cortegiano».²

Dalla corrispondenza di Castiglione avvenuta agli inizi del '500, vi è una lettera destinata al Mag.co M. Paulo in cui il nostro chiede del materiale storico incentrato sulle donne: relativo alle Sibille (figure femminili della mitologia greca, dotate di virtù profetiche), o altre personificazioni simboliche antiche e più moderne.

1. *Profilo storico-biografico a cura di Amedeo Quondam in: Il libro del Cortegiano, Baldessar Castiglione, Garzanti, Milano 2009, pp. VII-XLIX.*

2. *Marina Zancan, Il cerchio della Luna; Figure di donna in alcuni testi del XVI Secolo, Marsilio Editori, Venezia 1983. Nota a pp. 34-35, con riferimento alla lettera pubblicata in «Lettere inedite e rare», a cura di G. Gorni, Milano 1969.*

Questa verità biografica ci segnala due punti; il primo è che l'elaborazione del «Cortegiano», che non era ancora passato alla effettiva stesura, si stava configurando dalla pressante necessità di assumere il ragionamento sulla donna, e il secondo è che l'idea stessa del trattato, in buona parte è nata dal controverso dibattito intellettuale sulla donna.

I cambiamenti interni alla società cortese debellavano le norme da secoli perseguitate dalle élites aristocratiche. Castiglione, uomo di corte, ben integrato nella società e cosciente del periodo storico, dei mutamenti che si stavano avviando riconobbe le lacune interne. Ridefinire, reimpostare i modelli era una necessità non solo a donare al ruolo femminile una nuova visione, ma soprattutto a preservare e salvaguardare l'integrità dell'immagine della corte.

Dalla biografia noi sappiamo che Baldassar ebbe modo di venir spesso a contatto con Isabella d'Este, essendo la madre di lui la dama di compagnia della Duchessa. Gli storici ci fanno notare che essa era grassottella, corta di gambe, spalle quadrate, eppure da tutta Europa si inviavano ambasciatori a studiare le ragioni del suo fascino, un fascino che faceva breccia nel cuore di quanti l'avvicinavano, letterati, ambasciatori e prelati. La «Primadonna» del Rinascimento fu la più stimata promotrice di cultura. Dotata di spiccato ingegno ed una competenza fuori dal comune che oscillava dall'architettura alla pittura, dalla musica alle lettere, si circondava da illustrissime e savie personalità di quei tempi. Fu estremamente abile anche negli affari diplomatici, non a caso fece di tutto per riassetare i rapporti flagellati tra il Marchese di Mantova e Castiglione quando egli preferì la corte urbinata di Guidobaldo a quella mantovana. Alla morte del marito lei prese le redini della reggenza ducale rafforzando ed ampliando la corte, per cui asservì alla perfezione la missione politica che la sorte le impose.

Una situazione speculare la ebbe anche sua cognata Elisabetta Gonzaga Duchessa di Urbino, che vivendo con un marito im-potente essendo lui malato e infermo, dovette rassegnarsi al compito difficile di governo della corte.

Alla luce di questi fatti, delle donne che riescono a tener testa agli uomini per le proprie capacità, abilità e competenze appare chiaro che la società necessitava di nuovi parametri di valorizzazione dell'intelletto femminile fin'ora non considerato o messo in secondo piano.

Pertanto se noi vediamo bene il «Cortegiano», il valore estetico femminile, viene sì menzionato, ma non è più così centralizzato e non abbiamo una percezione esatta di quello che per Castiglione è da definirsi bello. Il suo compito era quello di ridefinire i ruoli.

Da qui c'è anche da notare che lo stesso Castiglione, pervia della parola di Magnifico, nel «Cortegiano» sostiene, che il compito promosso in sede non è quello di formare una regina ma una donna di palazzo¹.

Quindi il discorso trapassa di ceto, non è un manuale formativo di e per una sovrana, come «Le Livre des Trois Vertus» della Pizan, ma è una reazione compositiva conseguenziale al già avvenuto cambiamento interno che si estende adesso a tutti i ceti aristocratici.

1. Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. X, p. 273.

Quindi in una società rinascimentale, in cui assistiamo al completo stravolgimento dell'ideale femminile, con un brusco passaggio dalla buia età in cui la donna veniva messa da parte, schernita, poco considerata e, automaticamente ritenuta valida solo per determinati, poco pubblici servizi, alla successiva, cinquecentesca considerazione della stessa quale figura perno per mantenere salda l'istituzione della famiglia, alto il valore delle arti risulta importante la valenza della mediazione non solo nella vita privata ma anche nella vita pubblica.

Come incipit mi soffermerei proprio sul valore della donna mediatrice e, per poter dare un filo cronologico alla presentazione delle donne nella vita del Castiglione, comincerei ad analizzare la figura di sua madre, Luigia (Aloisia), che incarna la «praticità». Fu donna che ben seppe tenere le redini della sua famiglia e, successivamente, rimasta vedova, ancora di più le tenne e seppe condurre discorsi diplomatici alla corte dei Gonzaga, sempre in funzione del suo legame con Isabella d'Este. Soprattutto quando Baldassar Castiglione, conseguentemente alla vedovanza della madre, tentò di far ritorno alla corte mantovana ma la tensione col Marchese il quale teneva il broncio imponendo il divieto, lo ostacolò.

Ma essendo Aloisia imparentata coi Gonzaga, ben poté adoperarsi per far riavvicinare, forse senza dissapori e rancori, il figlio alla corte Gonzaghesca. Questo ci viene tramandato e confermato da alcune lettere che il Castiglione scrisse alla madre. Con lei ebbe una fitta e importante corrispondenza, non scevra da confidenze con un continuo mettere a nudo le proprie speranze come quello di riassetare i rapporti coi Gonzaga. Un'operazione strategica, questa, fitta e continua, che durò ben dieci anni. A voler seguire l'etichetta dell'epoca, il tono che si percepisce tra i due è quello di una rispettosa complicità, di devozione filiale priva di sentimentalismi o frasi sdolciate, un giusto e ossequioso interstizio formale. Questo è quanto si percepisce alla prima lettura. Ciò che si nota in un momento successivo è la dimostrazione dell'affetto per la madre, è la frequenza del carteggio, è il continuo desiderio di renderla partecipe degli avvenimenti, delle persone, degli interessi, della salute, dei bisogni insomma di tutto ciò che concerna la quotidianità del futuro autore. Lei è la sua ancora, il punto fermo che dona ordine, sostegno e sicurezza. E ciò non è soltanto frutto di educazione aristocratica e umanistica è più una sincera e sentita apertura relazionale, un interscambio fondato su un rapporto di grande equilibrio.

Riporto qui un esempio di lettera che Baldassar scrisse alla madre il 19 novembre del 1509. In quell'occasione il nostro si stava rimettendo dalle fatiche sostenute nella battaglia promossa dal Papa Giulio II contro i Veneziani. Ri accolto amorevolmente alla corte di Urbino si affidò alle cure della Duchessa, che l'anno precedente rimase vedova di suo Guidobaldo, ed alla Madama Emilia Pio.

Mag.ca ac Generosa D.na et M. r honor. Venendo la Ill.ma S. ra mia a Mantua, mi è parso mandare alla M.V. el presente mio staffero [staffa], aciò che la M.V. di lui si serva per questo viaggio, che credo la servirà bene: s'io mi fosse trovato havere qualche cavalcatura bona, l'harei anchora mandata. La M.V. serà ricercata del venire da la S. ra D. Ssa.

[Nella lettera precedente del 9 novembre del 1509, Castiglione informa la madre dell'intenzione della Duchessa di venire per due giorni a Mantova, e la raccomanda di accoglierla a dovere]

Venendo tanti de li nostri in là, non mi voglio estendere in avisare quello che essi so che diranno. Vorrei che la M.V. procurasse haver risposta da Ludovico Mantegna de una littera ch'io ultimamente li scrissi.

Pareràmi conveniente che la M.V. referisca infinite gratie alla S.^{ra} D.^{ssa} de le infinite dimostrazioni che Sua Ex.^{tia} ne la mia malattia ha fatte, che certo sono state assai. El medemo alla S.^{ra} M.^a Emilia: ch'io, s'io li fosse stato figliolo o fratello, non haria potuto farne tante, che li voti fatti per me, non saranno satisfatti de qui a pochi dì. Molto obligo ho anchor a queste donne di Madama Emilia: vorrei che la M.V., per amor mio, donasse un peso de lino, o più, a quella vecchia che ha nome M.^a Margheritta. Benché sia parimente obligato a tutte, so che la M.V. saprà acarezarle [accoglierle in maniera gentile e benevola] et honorarle: però non le dico altro. El medemo harei caro che facessero mie sorelle. [...]

Li [alle gentildonne] ho anchor comisso alcune cose da dire a boca alla M.V., la quale li darà fede dil tutto, e serà contenta de sforzarsi de portare qualche danari in qua, e più che la pò, ch'io mi trovo in qualche poco de disordine per la mia infermità passata: et ancor non seria male qualche bon formazo et salami, et cetera.

Non serò più longo: solo alla M.V. di core mi racomando.¹

Nella lettera Baldessar fa una chiara richiesta alla madre di mediazione interpersonale. Lei è la sua complice anche nella gestione funzionaria, dove è richiesta un'accurata diplomazia impostata sulle bonnes manières e ritualizzata secondo il costume dell'epoca. Castiglione le raccomanda anche il modo con quale si dovrà comportare e gestire, a livello emozionale, l'incontro con la Duchessa, al fine di non compromettere la sua posizione e lo stato sociale. Lo stesso è anche relativo alla situazione finanziaria. L'alto tenore di vita richiede cospicue spese, e nella maggior parte delle lettere egli verte sulle ristrettezze finanziarie che devono essere risanate coi beni di famiglia gestiti dalla madre che è in stato di vedovanza. E non ci dovrà sorprendere il fatto che sarà Aloisia a gestire gli accordi matrimoniali, un'accurata operazione essenzialmente utilitaristica, conforme al bon usage della sua casta nobiliare ed al periodo storico. La costante era quella di non precipitare i tempi, di non lasciare nulla al caso, un calcolo sottomesso al controllo ed alla approvazione dei principi sovrani e dove è la madre che fa da perno tra le parti interessate.

Il fatto è che già nel 1507 il Marchese di Mantova fece fare per mezzo di amici e congiunti una proposta di matrimonio a Baldessar il quale non essendo più tornato in buona concordia e temendo che il Marchese covasse alle sue spalle, la rifiutò.

¹ Baldessar Castiglione, *Le lettere; Tomo primo 1497-1521, a cura di Guidola Rocca, Mondadori, Verona 1978. Lettere del 1509: Urbini, 19 Novembris MDIX, pp.249-250.*

In occasione scrisse alla madre che gli sembra strano, che colui che da tempo cerca di deprimerlo nella sua reputazione si preoccupa dell'avvenire. [Lettera del 29 marzo 1507]. Più tardi la madre entrò in trattative con casa de' Medici, per cercare di accordare con Clarice, figlia di Pietro di Lorenzo dei Medici. Ma non se ne fece nulla, perchè Clarice fu data in sposa a Filippo Strozzi, che alla famiglia di lei parve miglior partito.¹

Ecco quindi che il puer torna nel nido, trova protezione e conforto seppur metaforico, seppur a distanza, tra le braccia della madre, che, nonostante l'età avanzata, sua e del figlio stesso, sa riaccogliere le sue pene e mitigare i dispiaceri e porre fine ai tormenti del figlio, il quale può contare sulla presenza di questa madre esperta e astuta, senza malizia, una donna quindi saggia. La saggezza è forse il più bel dono che possa farci l'età con il suo avanzare.

Invecchiare con saggezza non è poi cosa negativa. La vecchiaia, il passare degli anni, ci porta proprio ad imparare, se sappiamo ascoltare le questioni che ci circondano.

Ciò che aumenta non è la nostra età anagrafica, bensì la nostra capacità di inserirci nelle umane tristezze e avversità, infliarci discretamente nelle vie impervie delle vicende del mondo e affrontare le difficoltà con maggiore consapevolezza.

Sua madre Aloisia, destra e scaltra donna in ambito politico-culturale, dimostrò ulteriormente e nuovamente le sue doti di mediatrice, di diplomatica e donna saggia quando fece convolare a giuste nozze, con l'aiuto della marchesa Isabella d'Este, il figlio Baldassar con la nobildonna Ippolita Torelli, figlia del conte Guido e di Francesca di Giovanni di Bentivoglio, signori di Bologna. Le nozze avvennero a Mantova il 19 ottobre 1516, con la migliore accoglienza e benevolenza dei Gonzaga, i quali vollero che i festeggiamenti fossero sfarzosi e immemorabili, corollati da giostre e trofei e con la partecipazion ed alla presenza dei maggiori rappresentanti della nobiltà lombardo-marchesana.

Il loro rapporto fu per malasorte breve ma incredibilmente intenso. Dico incredibile, perchè di fatto era un matrimonio combinato, quindi il sentimento non ha avuto modo di fiorire prima per essere poi coronato dal sacro vincolo, ma è nato e cresciuto all'interno del vincolo già celebrato.

Leggendo la corrispondenza, ho percepito una realtà coniugale estremamente serena basata sul rispetto, fedeltà e tenerezza. Ma anche un certo fervore, una passione che non decade mai nella volgarità piuttosto è un leggero gioco tra i due complici che sottomessi all'obbligo di distanza per i doveri di lui, non nascondono la preoccupazione per la persistenza del reciproco sentimento.

Riporto una lettera mandata a Ippolita da Roma il 31 Agosto del 1519. In quest'occasione Baldassar si giustifica con la moglie per aver ritardato con la promessa epistola, ma nello stesso tempo le chiede, se il comportamento simile di lei non sia dovuto al calo sentimentale nei confronti del marito.

Tenerissima è anche l'immagine di lui, che si vede di ritorno a Mantova di mattina presto, e trova la moglie ancora nel letto che gli si confida dicendo di averlo sognato dando conferma del proprio sentimento.

¹ *Studi biografici su Baldassar Castiglione, Pasquale Villari, I successori Le Monnier, Firenze 1969. Cap. IV – Il Casiglione a Mantova e il suo Cortegiano*

Se voi stesti, consorte mia cara, diceotto giorni che non havestive mie littere: io in quel tempo non steti mai quattro hore che non pensasse di voi. Dippiò so pur che havete havuto spesso mie littere, che ho riffatto li danni: ma voi non fate già così, che non me scrivete se non quando non sapete che far altro. Vero è che questa ultima vostra littera è assai ben lunga, lodato sia Dio, ma ve rimettete ch'io mi faccia dire al Conte Ludovico quanto voi mi amate. Sarebbe bono ch'io volesse che voi anchor vi facesti dire al Papa quanto io amo voi [...]. (Io) harei caro di spere quello che vi piace, perch'io serò li una mattina, che non ve ne acorgerete, e troveròvi in letto: e voi mi vorrete poi dare ad intendere che la notte vi serete sognata di me, ma non sarà vero niente. Io non posso per anchor dirvi el dì della mia partita, ma spero che 'l serà presto. Fra tanto ricordative di me, et amatime, ch'io di voi sempre mi racordo e vi amo assaissimo, e più che non dico, e me vi racordo con tutto el core. El vostro Consorte più che suo.¹

La moglie lo rende padre di tre figli, durante il parto dell'ultimo dei quali, nel 1520 muore e lo lascia solo e distrutto dal dolore. La tragedia venne acuita dal fatto che il Castiglione si trovava in quel periodo a Roma, ammesso al soglio pontificio di Leone X.

La sua è una commovente e struggente reazione, una delicata memoria della moglie, che, come sua madre, lui riteneva importante fulcro della famiglia e della vita tutta e con la quale avrebbe voluto condurre la sua vita.

A seguito di questo dolore, che era stato preceduto da un altro ben meno devastante ma altrettanto triste per lui, quello della morte dell'amico Raffaello, decide di chiedere l'ammissione al rito della tonsura. E così, rasato il capo, in un atto di umiltà e di remissione, il Castiglione tenta di poter ritornare a nuova vita, con un gesto che sa di catarsi e di iniziazione.

Queste le due donne che facevano parte della sua vita privata, benchè all'epoca, conseguentemente al mecenatismo di fine '400, conducendo molti artisti e letterati la propria vita a corte, la vita privata e quella pubblica potevano in qualche modo incrociarsi, così come si conviene e succede a qualsiasi personalità di spicco le cui idee non restano limitate alla conoscenza di pochi bensì sono alla mercè o alla fruizione di molti.

All'interno della dei Montefeltro trovava posto e larga considerazione la figura di una donna amata, intelligente, potente e arguta: la Duchessa di Urbino - Elisabetta Gonzaga, l'effettiva e vera mecenate, volendo dare un aggettivo assolutamente maschile ad una figura femminile. Potremmo definirla la segreta musa ispiratrice di Castiglione. La figura di questa donna ci dà la possibilità di avanzare una dicotomia di virtù e capacità che un tempo erano tipiche solo dell'uomo, solo successivamente estese anche alla donna, la quale però non doveva perdere la sua docile essenza, la sua dolce e serena aurea, il suo modo di fare delicato. E' questo che la fa differire dall'uomo, il quale d'altro canto, seppur dedito alle arti, non deve scadere nel mellifluido e nell'ambigua affettazione.

1. *Mantova le lettere, Vol. II L'età Isabelliana, Emilio Faccioli Istituto Carlo d'Arco, Mantova 1962, Pompinazzo, Castiglione, Folengo. p. 297.*

Elisabetta è la coraggiosa condottiera e guida di discorsi antitetici nel «Cortegiano». E' una donna integra che non si fa scalfire da nulla, consapevole di aver assunto lei in questo momento il potere un tempo proprio di suo marito Guidubaldo, attualmente infermo. Pertanto è lei che deve proteggere la corte e sostenerla come se fosse appunto suo marito a parlare e quindi mantenere ideali sì maschili ma proposti alla maniera femminile, forse più efficace, perseguendo la via di uno stoicismo senechiano.

Al suo fianco troviamo Madama Emilia Pia, quella che Castiglione vuole presentare come la «consigliera», la dama di compagnia di Elisabetta Gonzaga, che nel «Cortegiano» ottiene la legittimazione dalla stessa Duchessa ad attivare, stimolare, regolare e concludere i discorsi prodotti da altri., assumendo una posizione potremmo dire «laterale», se volessimo collocarla in uno spazio immaginario, ma non retrostante ad Elisabetta, bensì parallela e assolutamente cruciale per lo svolgersi dei discorsi e delle azioni.

Tutti questi rimandi verranno accuratamente analizzati nel capitolo adibito all'analisi critica dei passi e del testo di Castiglione.

IV IL LIBRO DEL CORTEGIANO

1 CRITICA LETTERARIA, STRUTTURA, STILE E LA FILOLOGIA CLASSICA DEL CORTEGIANO

Testo già conosciuto e atteso, il “Cortegiano” vide la luce nel 1528, affidato per la stampa ai più grandi tipografi del tempo, i Manuzio di Venezia e i Giunti di Firenze. Tutto avvenne in maniera frettolosa, dato che il Castiglione temeva rimaneggiamenti e copie, avendo egli incautamente dato una copia del manoscritto alla dama Vittoria Colonna a Napoli che, pareva, stesse già ricopiandola a sua volta per spacciarla per sua o riutilizzarla a suo piacimento. Purtroppo il Castiglione non ebbe il tempo di poter raccogliere il successo e le conseguenze positive della sua opera, quanto mai attuale, poiché la morte lo colse nel 1529. La dedica, successivamente aggiunta, al De Silva, si sovrappone ma non cancella quella precedentemente scritta per Alfonso Ariosto.¹ A quel tempo lo scenario storico è cambiato, è sul declino: la Corte di Urbino non sussiste più, il sacco di Roma è avvenuto, tutto si disfa in Italia in una lenta agonia. L'indole critica del Castiglione però evita che anche la sua opera prenda la piega del periodo storico in corso e fa sì che il linguaggio non scivoli verso la nostalgia, ma che risulti pertanto ben tenuto da redini tese e controllate. Egli cerca di rappresentare un mondo che non esiste più, ricreando ambienti a lui conosciuti e cari, dandoci modo di poter serbare, con il suo trattato, una valida memoria storica del tempo che fu. La memoria di un ambiente di corte, «di classe», che egli propone e conduce, anche in maniera fittizia nel libro, lo porta verso le scelte linguistiche ben determinate, dallo stile preciso, che esulavano dall'utilizzo di toscaneggiamenti ed imposizioni petrarchesche – il Castiglione si professa egli stesso «antitoscano»:

*“[...] io confesso ai mei riprensori non sapere questa lor lingua toscana tanto difficile e recondita; e dico aver scritto nella mia, e come io parlo, ed a coloro che parlano come parl'io; e così penso non avere fatto ingiuria ad alcuno, ché, secondo me, non è proibito a chi si sia scrivere e parlare nella sua propria lingua; né meno alcuno è astretto a leggere o ascoltare quello che non gli aggrada. Perciò, se essi non vorran leggere il mio Cortegiano, non me tenerò io punto da loro ingiuriato.»*²

Ed ancora:

“Però io lauderei che l'omo, oltre al fuggir molte parole antiche toscane, si assicurasse ancor d'usare, e scrivendo e parlando, quelle che oggidì sono in consuetudine in Toscana e negli altri lochi della Italia, e che hanno qualche grazia nella pronuncia.

1 Fonte; Amedeo Quondam, *Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera, introduzione in Il libro del Cortegiano*, Garzanti, Milano 2009.

2 Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Garzanti, Milano 2009. Cit.:Dedicatoria al Reverendo Silva, cap. II, p. 10.

E parmi che chi s'impone altra legge non sia ben sicuro di non incorrere in quella affettazione tanto biasimata, della qual dianzi dicevamo.”¹

Il testo fu soggetto a varie modifiche, ripensamenti, elaborazioni negli anni. Non fu pertanto il risultato di un testo da subito fruibile, fu invece un lavoro travagliato che presenta varie stratificazioni negli anni, che sono state ben analizzate e definite da alcuni studiosi.

Castiglione invia la copia di questo a Bembo e a Sadoletto tramite Lodovico di Canossa ma non ferma le sue letture, i suoi rimaneggiamenti, il lavoro è continuo, il testo viene più volte rivisto. La terza redazione risale al 1524 e soltanto nel 1528 vi è l'ultima definitiva andata in stampa a Venezia. Le modificazioni si limitano comunque solo alla struttura esterna, lasciando intatto l'intendimento del testo stesso, che si presentava in forma dialogica, con schema fisso. La forma dialogica si basa su insegnamenti di Platone e Cicerone, che erano stati esempio di stile per gli umanisti. Il metodo socratico, quello del dialogo, della conversazione che di certo alleggerisce la funzione didattica del testo, ben si adatta allo stile di corte, in cui ritroviamo l'«intertenimento» e l'aspetto giocoso dell'alternarsi degli argomenti, senza cadere nel battibecco o nella discussione più accesa.

Nella stesura di quest'opera il Castiglione si è rifatto, si è ispirato o forse meglio, è stato guidato da opere di vario genere, di varia entità e ponderanza letteraria e storica. Il filone da lui seguito non è necessariamente quello classico, tanto è che il “Cortegiano” riporta anche tematiche di tipo umanistico, così come non possiamo limitarci a dire che il Castiglione si sia rivolto più a Cicerone p.es. il “*De Oratore*” come il “*De Senectute*” che ad altri. Nel testo ritroviamo riferimenti a Platone “*La Repubblica*” e la “*Ciropedia*” di Senofonte, che egli stesso cita in apertura, nella dedica al De Silva.² E' un classicismo antico pertanto, che conferma le fonti dalle quali ha attinto, assieme ad un accenno che il Cian ci fa notare in Cortegiano, in cui si riprende il “*Noctes Atticae*” di Aulo Gellio. Questo a riprova della volontà del Castiglione di volersi allontanare dalle imposizioni linguistiche toscaneggianti del Bembo, promotore invece attento di una lingua che potesse raccogliere e accogliere i modi di dire e di esprimersi dell'Italia tutta, senza confinare il bel parlare alla sola regione Toscana. Il suo è un desiderio di proporci i testi del classicismo antico non quali testi assoluti e unici per il progredire della mente e della cultura tutta, bensì quali esempi di saggezza del passato, insegnamento valido anche in tempi successivi, ben lontani dal periodo in cui erano stati scritti e creati, dei testi insomma dall'alta e continua fruibilità, che per il proprio valore etico e ideologico hanno sostenuto il giudizio del tempo; *padre della verità e giudice senza passione*.

1 *Baldassar Castiglione, Il libro del Cortegiano, Garzanti, Milano 2009. Cit.: Libro I, cap. XXIX, p.67.*

2 *cfr. Angela Carella, Il libro del Cortegiano di Baldassarre Castiglione, in Letteratura Italiana Einaudi, Le Opere, Vol.I- a cura di A. Asor Rosa, Torino, 1992. Riferimento testuale in: B.Castiglione, Il libro del Cortegiano, Garzanti, Milano 2009, pp. 10-12.*

Importante per il Castiglione è il valore dell'insegnamento del tempo, di cui dovremmo far tesoro e applicare in ogni nostra azione.

Nell'esprimersi abbiamo detto che il Castiglione innalza la lingua cortegiana a lingua mista, fatta di vari modi di parlare in Italia, che il Croce per primo definì un «concetto estetico».¹

Il «bon giudicio» cortegiano ci porta ad uno stile linguistico che ci apre il concetto di mediocritas e che ci conduce alla «sprezzatura», alla «discrezione». La mediocritas o moderazione, è la capacità di sviare dagli estremismi di trovare in tutto una giusta misura, e come ci fa notare Carella è una capacità spirituale interna.²

La sprezzatura è un elemento linguistico importantissimo che all'interno dell'opera ci riporta all'equilibrio e ci fa apparire quelli che sembrano dei contrasti, delle discussioni, dei ragionamenti pieni di pondus e considerazione, insomma ciò che sembra debba scivolare verso un filone di pensiero piuttosto che verso un altro in maniera inesorabile, viene, attraverso la sprezzatura, riportato su un piano ugualitario e armonico, presentandoci le due facce della medaglia, senza scadere in contrasti sgradevoli.

Un equilibrio che sappia di altrettanta armonia non è invece possibile all'interno delle particolarità linguistiche scelte dal Castiglione. Il suo non voler toscaneggiare, non ha lasciato spazio uguale e armonico a tutti i dialettismi o regionalismi. Ha creato invece, nella grafia e nel lessico di alcune espressioni, largo spazio a dialettismi mantovano-emiliani o ha fatto ben pesare i lombardismi. Si noti ad esempio l'utilizzo delle apocopi o troncamenti (cadute di foni o sillabe finali delle parole) - «vien lor talor fatto» [*Il Cortegiano*, p.179], oppure dei raddoppiamenti - «communemente» [*Il Cortegiano*, p.8], oppure di scempimenti - «comedia», «inamorato» [*Il Cortegiano*, p. 107], dove il latino si è sovrapposto all'uso dialettale.

Possiamo quindi definire l'opera una summa di stili e provenienze linguistiche, un'antologia di ricchi esempi delle varietà, conseguenza di un stato che non si è ancora affermato come Stato che è ancora disgregato dalle forze politiche.

La struttura del discorso del “Cortegiano” ci fa percepire dei piani di sviluppo del discorso stesso, in merito al quale la Zancan ci fornisce una schematizzazione molto interessante. Lei ci fa vedere e analizzare il testo non da un punto di vista letterario mero bensì da un punto di vista di collocazione delle azioni all'interno della struttura. Il tempo della narrazione e quello dell'azione non coincidono, i livelli narrativi e diegesi sono differenti (ad es. si ha una distanza temporale tra la cornice e il dialogo interno), è un continuo oscillare tra realtà e finzione. Il narratore stesso è extradiegetico ma per dare autenticità e autenticazione all'opera che deve essere il riflesso fissato nel tempo della realtà ideale vissuta e ancora presente per il suo valore, viene raccontato in forma di ricordo, quindi memoria, la quale trova conferma della veridicità di ciò che si andrà a raccontare appunto nella non presenza dell'autore stesso, il quale ci riferisce i fatti per “sentito dire” da altri e non per vissuto proprio.

1 Benedetto Croce, in *Scrittori e critici della letteratura italiana*, Mario Pazzaglia, vol.III, Zanichelli, Bologna 1992, p.160.

2 cfr. Angela Carella, *Il libro del Cortegiano di Baldassarre Castiglione*, in *Letteratura Italiana Einaudi, Le Opere, Vol.I- a cura di A. Asor Rosa*, Torino, 1992, p. 37.

Inoltre lo spazio della narrazione e quello dell'azione sono gestiti in maniera differenziata. La polisemia degli spazi della corte rinvia sempre alla pluridimensionalità del messaggio che ci viene inviato, quello del potere e dell'alta cultura. Urbino è in posizione centrale, è posta in mezzo alla penisola [*Il Cortegiano*, p.17] , innalzata sulle colline, indirizzata verso il cielo quindi prescelta dal volere divino e propensa verso l'alto, è ricca e piena di frutti quindi fertile e abbondante di menti savi, l'aria è salubre quindi l'ambiente è puro e onesto, la corte è integra moralmente.

Anche gli interni della corte sono descritti in maniera dettagliata, negli arredamenti, nei suoi fasti, nei suoi ricchi allestimenti e tutto ciò conferisce potere alla famiglia che la governa, che per fregiarsi ancora di più si contorna di testi illustri e importanti quali quelli di autori latini e greci .

Lo spazio della parola è un luogo ben definito: le stanze della Duchessa, dove i ragionamenti vengono recitati. Proprio dall'interno del luogo di potere, pervia della fertilità del loco e di colei che regge la corte, per ispirazione in tensione verso l'alto e dall'alto, nella tranquillità e pace delle ore serali dove la verità non può che restare tale in quanto priva di colori quindi esagerazioni, nascono i dialoghi d'intelletto.

La veridicità di ciò che è detto e poi codificato trova conferma ancora nel fatto che l'autore non si trova all'interno del "palcoscenico d'azione" di quanto accade, bensì è al di fuori, i fatti vengono riferiti come questioni sentite da altri e riportate da terzi. Ritroviamo pertanto una polisemia della narrazione. La parola detta, a sua volta, assume un valore, mentre la parola scritta assume il valore codificato .¹ Per Castiglione ha estrema rilevanza questa differenziazione, in quanto la scrittura permane nel tempo, mentre il valore della sola parola detta è effimero. Ciò che è scritto può perpetrarsi nel tempo, resta a imperitura della memoria , diventa una testimonianza storica ma anche una fonte didattica.

2 LA MODELLIZZAZIONE NEL CORTEGIANO DELLA PERFETTA DAMA DI PALAZZO

Prima di addentrarci nell'esplicazione vera e propria della modellizzazione della perfetta dama di palazzo, è importante un breve excursus d'apertura, rimembrando le motivazioni che portano nel testo a definire i canoni della modellizzazione.

¹ cfr. Marina Zancan, *Nel cerchio della Luna , Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo* , Marsilio Editori, Venezia 1983. Pp. 7-56.

L'importanza di questa precisazione che successivamente andremo ad analizzare e di cui prenderemo atto, sorge dalla doverosa necessità di proteggere e sfatare idee di misoginia avanzate dal Signor Gasparo e da Ottaviano nel libro II, contrastate dalla figura del Magnifico, le cui parole innalzano un muro quale schermo di protezione dell'onore della dama di palazzo.

È interessante notare come Castiglione organizza i ruoli a coloro che prendono parte attiva al dialogo. Lo schema è quello della quadripartizione, due poli posti agli estremi e due più moderati che si controbilanciano creando una situazione di equilibrio. La stabilizzazione avviene, come abbiamo già visto, per mezzo del dialogo che è il fondamento dell'etica diplomatica. La posizione avversa alle donne qui è assunta da Gasparo Pallavicino che si pone agli estremi e da Ottaviano Fregoso più moderato, da contrappeso fungono Bernardo filogino e Magnifico che assumerà la funzione di colui che introduce e formula le tesi.

Il Signor Gasparo rivendica da un punto di vista maschile una parità di diritti al dispetto delle donne, ci fa notare la Romagnoli,¹ abolendo i privilegi ad esse riservati. Questo viene ancor di più enfaticizzato dagli eccessi di misoginia quasi sarcastica da parte del Fregoso, che definisce le donne «*animali imperfettissimi*» [*Il Cortegiano*, p.246], oppure la considerazione della donna quale materia, che una volta concesso il corpo, dona anche l'animo. Dall' altro lato troviamo la figura di Messer Bernardo, che inneggia alla sincerità dei sentimenti per la donna, con un fine ben più nobile che non è certo quello di conquistarne il corpo, bensì di raggiungere la sommità della sua persona.

Le figure femminili, quali la Duchessa ed Emilia Pio che di fatto non partecipano attivamente alla formulazione del discorso interno ma hanno la funzione di guida di esso, affidano le proposizioni delle tesi al Signor Magnifico che in un certo senso appaga l'essere femminile nella sua necessità e desiderio di una protezione e fa in modo che i diritti del sesso debole non vengano gratuitamente calpestati.

*“Io voglio”, disse la Duchessa, “confidarmi del signor Magnifico, il qual per esser di quello ingegno e giudicio che è, son certa che imaginerà quella perfezion maggiore che desiderar si po in donna ed esprimeralla ancor ben con le parole; e così averemo che opporre alle false calunnie del signor Gasparo”.*²

Quindi sarà il Magnifico, uomo d'armi, dai modi gentili, che porterà avanti le sue idee e dettami per la creazione di una Donna di Palazzo, completa di quelle virtù e pregi che allo stesso modo, in maniera ugualitaria, possiede il cortegiano.

*“[...]così si formi una donna di palazzo, con tutte le perfezioni come hanno formato questi signori il perfetto cortigiano”.*³

1 cfr. Anna Romagnoli, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Universitat de Barcelona 2009, p. 117.

2 Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Garzanti, Milano 2009. Libro II, cap XCIX, p. 255.

3 *Ibidem*.

Che sia però questa un' uguaglianza sul piano virtuoso e di nobiltà, non sul piano delle somiglianze, o nelle similitudini delle virtù, dati che abbiamo più volte sottolineato; che il cortigiano non sia molle bensì valoroso. Uomo e donna, cortigiano e dama di palazzo sono quindi sullo stesso piano di elevazione spirituale e culturale ma composti, questi piani, da caratteristiche ben diverse. Ritornando al nostro Magnifico, la Duchessa ben si raccomanda con lui che il suo ragionamento sia così tenace e solido da poter essere scarsamente attaccato e contraddetto. Il Frigio non sarebbe d'accordo a parlare già della Donna di Palazzo, quando non si sono ancora definite bene le fila del perfetto Cortegiano, ma ciò è perpetrabile su piani paralleli in quanto l'uno (il Cortegiano) non prescinde dall'altra (la donna di palazzo) e viceversa. A ciò risponde Gonzaga facendogli notare che la presenza, l'essenza di una donna è, a corte, come nella vita di un uomo, un elemento di completezza, una nota aggraziata che rende soave e bello tutto ciò che ella tocca e in cui si trova:

“ [...] ne' allegria senza donne, ne' cortegiano alcun essere aggraziato, piacevole o ardito [...] se non mosso dalla pratica e dall'amore e piacer di donne [...]”.¹

Ma questo è un argomento che verrà poi ripreso nel paragrafo 4 in merito alla complementarità del femminile col maschile, in cui cercheremo di far confluire, più che di contrastare, due mondi che si arricchiscono l'uno dell'altro, l'uno con l'altro. Intanto il Magnifico continua le sue asserzioni in merito alle qualità che la dama di palazzo deve mostrare e, per avvalorare la sua tesi e le similitudini/differenze tra il cortigiano e la dama, esplica, in maniera che non da adito a fraintendimenti, quelle che sono le sue idee in merito:

“ [...] perché come ad esso conviene mostrar una certa virilità soda e ferma, così alla donna sta ben aver una tenerezza molle e delicata, con maniera in ogni suo movimento di dolcezza femminile, che nell'andar e stare e dir ciò che si voglia sempre la faccia parer donna, senza similitudine alcuna d'omo. [...]medesimamente la nobiltà, il fuggire l'affettazione, l'esser aggraziata da natura in tutte l'operazion sue, l'esser di boni costumi, ingenua, prudente, non superba, non invidiosa, non malèdica, non vana, non contenziosa, non inetta, sapersi guadagnar e conservar la grazia della sua signora e de tutti gli altri, far bene ed aggraziatamente gli esercizi che si convengono alle donne.”²

Virtù queste che non valgono solo a fare di lei una perfetta dama di palazzo bensì una donna gradita anche in luoghi pubblici o quanto meno in salotto, a contatto con altre dame, con altre persone.

¹ Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. III, p. 263.

² Ivi. Cap. IV, p.265

La donna incarna virtù comuni col cortegiano, quali la magnanimità, che le permette di comprendere e accogliere le idee di chi la circonda e assurgere a figura comprensiva e benevola; così come la prudenza, quindi la ponderatezza nel giudicare, nell'agire, nel non avere comportamenti bruschi o affrettati, come leggiamo qui di seguito:

*“ [...] Lassando adunque quelle virtù dell'animo che le hanno da esser comuni col cortegiano, come la prudenzia, la magnanimità, la continenzia e molte altre; e medesimamente quelle condizioni che si convengono a tutte le donne, come l'esser bona e discreta, il saper governar le facultà del marito e la casa sua e i figlioli quando è maritata, e tutte quelle parti che si richieggono ad una bona madre di famiglia. [...] Non deve tampoco, per mostrar d'esser libera e piacevole, dir parole disoneste, né usar una certa domestichezza intemperata e senza freno e modi da far creder di sé quello che forse non è; ma ritrovandosi a tai ragionamenti, deve ascoltarli con un poco di rossore e vergogna. ”*¹

Non deve, abbiamo appena appreso, essere sfrontata, che non si addice ad una donna dai costumi moderati, ne' ad una madre equilibrata, perché non dimentichiamo che nel brano testé citato, il Castiglione ci ricorda e vuole far ricordare agli astanti, che la donna è madre, è creatrice ed educatrice.

Così come il padre riveste la figura di chi porta in guerra i figli, colui che li forma in altri ambiti più duri, la donna è colei che guida la famiglia, che riveste la figura di «ago della bilancia». Essere madre è, per la donna, un merito. Sostenere la famiglia ed occuparsi dell'educazione dei figli è faticoso ma ella, in quanto donna, è capace di portare avanti quest'incombenza. La dicotomia donna-madre/donna-dama di palazzo però fa scaturire quasi una divergenza o diciamo in maniera meno drastica una divisione tra le figure delle due donne. C'è un po' di indecisione nella scelta della validità e del prestigio delle due figure. Se la donna madre assume la sua importanza all'interno della famiglia, la dama di palazzo ha connotazioni di tipo pubblico. La sua valenza è tale solo nel caso in cui si trovi ad operare in ambienti sociali, non privati. Forse è il caso di dire che la figura della donna-madre è data praticamente per scontata, in quanto figura dal significato ancestrale, mentre ciò che è nuovo e degno di nota in questo momento è la nascita della figura della donna in ambito pubblico. Anche nel testo della Romagnoli troviamo riportato il brano testé da me citato, che mi aveva colpito proprio per il parallelo comparativo tra i due mondi, quello maschile e quello femminile.² La Romagnoli ci fa notare che in questo passo il Magnifico conferma l'importanza delle capacità di intrattenimento in ruoli relazionali, che va a dissipare ogni dubbio della signora Emilia Pia, la quale temeva che la donna venisse relegata all'interno di una vita esclusivamente familiare, lontana quindi dalla vita pubblica.

¹ Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. V, p.266.

² cfr. Anna Romagnoli, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Universitat de Barcelona 2009, parte III, p.3.

La donna deve stare ben attenta a conservare comportamenti onesti e moderati in pubblico; in caso contrario l'uomo si sentirebbe autorizzato ad infamarla e trattarla come non dovrebbe. Proprio perché sussiste il pericolo di questa infamia, affinché la donna non ritorni ad essere fisicamente segregata ma possa restare a prendere parte agli eventi pubblici, le è richiesta, in maniera ancor più severa, di preservarsi e preservare la sua onestà quale virtù preziosissima. Questo per evitare che il cosmo femminile, adesso apertosi al nuovo, all'altro, possa regredire ed essere nuovamente un microcosmo fatto di casa-famiglia, quale madre-moglie, soggetta al marito. La modellizzazione della perfetta donna di palazzo non lascia che, la stessa, si rivesta del ruolo di detentrica del potere, ella non governa, benché la Duchessa rappresenti l'eccezione e la conferma di quanto appena enunciato; ella fa le veci semplicemente, del marito ammalato e quindi impossibilitato ad esser presente. La figura della Duchessa, visione traslata dell'ideale, però non è ancora abbastanza calzante e il Magnifico si rende conto che la sua dama di palazzo non trova riscontro nella realtà, non è una figura concreta, egli appunto, sta plasmando la perfetta statua di Pigmalione. Il "formar con parole", è donare l'immagine al pensiero e l'immagine non viene formulata da un soggetto femminile ma da quello maschile, quindi dalla sua mente, dalla sua esperienza. I ragionamenti sulla sfera femminile non possono che avvenire pervia di innumerevoli esempi, quindi trapasso dalla conoscenza materiale a quella puramente intellettuale, questo allo scopo di avanzare delle norme ammiccanti al diritto delle donne. L'abilità di Castiglione sta nel saper celare la serietà degli argomenti trattati sotto il velo della leggerezza del dialogo, usando come dire, la sua stessa arma della "sprezzatura". I due piani discorsivi, uno valorizzante e l'altro dispregiativo, organizzati in tesi-controtesi, oscillano tra la materialità di quello che è esistente, conosciuto, convenzionalmente affermato e quello che è ancora un archetipo, un concetto a immagine, che dall'alto verso il basso deve essere congenito e insito nella nuova società. E non è casuale l'affermazione di Bibiena quando dice che *le donne sono nel numero dei miseri*, socialmente discriminate e prive di potere, un dato incontrovertito della realtà. Il tentativo che fa Castiglione non è quello di sovverchiare radicalmente ciò che si è da secoli imposto ma di trovare una equa funzione alla donna, non basandosi soltanto su ciò che le è elargito dalla natura ma valorizzandola per l'unicità e indipendenza delle Sue virtù. Pertanto si può dire che la modellizzazione è la proiezione in immagine delle virtù, la dove i sostenitori delle tesi misogini volgono più il discorso verso la realtà della materia e la controparte con Magnifico in primis verso l'immagine intellettuale.

Il Magnifico persevera elencando i difetti che la dama di palazzo non dovrà avere, mettendo in luce ciò che ha da evitare e la necessità di difendere la virtù più preziosa, l'onestà. La difesa dell'onore è essenziale per affermare la propria dignità, una donna disonesta non potrà mai essere virtuosa. Questo punto non viene messo in dubbio da nessuna delle controparti, la differenza sta nella trattazione dell'argomento, per Fregoso e Pallavicino il *freno* è imposto dalla volontà di dominio maschile al fine di averne la certezza sulla prole generata,

per Magnifico e Bibiena, invece, il punto generativo e la certezza verso la propria donna è scontato, ma viene ribadito il fatto che la donna dovrà comunque curarsi di non mettere in dubbio la propria immagine e questo per mantenere la considerazione di se all'interno dell'ambiente di corte. Bibiena, inoltre, aggiunge che gli uomini devono astenersi dal farsi le burla sull'onesta delle donne e questo conseguentemente alla legge da loro stessi imposta, che autorizza gli uomini alla vita dissoluta alle donne invece fa patire estremo obbrobrio e vergogna.

Per difendere la propria onestà in passato ci furono donne pronte piuttosto ad abbracciare onorabilmente la morte, piuttosto che vivere col rimorso, macchiate di una colpa che più che tale era un abuso o un'offesa ricevuta. Dobbiamo a questo punto citare la storia occorsa alla contadinella Giulia da Gazzuolo, che lo stesso Castiglione riporta in nel terzo libro, cap. XLVII,

“ Che direte voi d'una contadinella, che non molti mesi fa, a Gazuolo in Mantoana, essendo ita con una sua sorella a raccorre spiche ne' campi, vinta dalla sete entrò in una casa per bere dell'acqua; dove il patron della casa, che giovane era, vedendola assai bella e sola, presala in braccio, prima con bone parole, poi con minacce, cercò d'indurla a far i suoi piaceri; e contrastando essa sempre più ostinatamente, in ultimo con molte battiture e per forza la vinse. Essa così scapigliata e piangendo ritornò nel campo alla sorella, né mai, per molto ch'ella le facesse istanzia, dir volse che dispiacere avesse ricevuto in quella casa; ma tuttavia, caminando verso l'albergo e mostrando di racchetarsi a poco a poco e parlar senza perturbazione alcuna, le diede certe commissioni; poi, giunta che fu sopra Oglio, che è il fiume che passa accanto Gazzuolo, allontanatasi un poco dalla sorella, la quale non sapea né immaginava ciò ch'ella si volesse fare, subito vi si gittò dentro. [...] né fu questa mossa dalla nobiltà di sangue, né da paura di più crudel morte o d'infamia, ma solamente dal dolore della perduta virginità. Or di qui potete comprendere quante altre donne facciano atti dignissimi di memoria che non si sanno, poiché avendo questa, tre di sono, si po dir, fatto un tanto testimonio della sua virtù, non si parla di lei, né pur se ne sa il nome “¹

Degni atti di memoria, sono questi per il Castiglione, insomma un atto eroico che eleva ancor di più l'animo, di una contadinella fino a quel momento sconosciuta, portata in palmo di mano per aver tutelato il suo onore o per aver posto fine ad un disonore, lavando per sempre la sua anima impura nel fiume. E qui vedo anche un valore catartico, non solo nel gesto, in quanto non si tratta di favola inventata e raccontata, precostruita, bensì di un desiderio della donna stessa di «purificarsi» in quelle acque davanti alle quali si trovava. Valore catartico quindi dell'acqua, che scorre, un eracliteo panta rei, un rinnovarsi dello spirito e un'eliminazione dello «sporco» dell'oltraggio a lei fatto e da lei subito. Ma qualsiasi cosa si dica, o quale giustificazione si cerchi, questo è pur sempre un suicidio. Un suicidio imposto dalla moralità di una società immorale.

¹ Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. XLVII, p. 321.

L'episodio mantovano, sembra riprendere un leitmotiv letterario delle donne che preferirono la morte piuttosto che la vita in disonore. E come non ricordare il mito di Lucrezia che dopo aver subito l'abuso di Sesto Tarquinio si trafisse il cuore pregando il padre ed il marito di vendicarla del male subito, o l'abbandono alla purificazione delle acque di Ofelia delusa per l'amore rinnegato.

Che Castiglione ritenne necessario citare la tragica vicenda che per la sua appartenenza storica, oggi diremo più di cronaca locale, si differisce dagli altri esempi

elencati all'interno del terzo capitolo, non mi sembra casuale. All'interno della discussione teorico-sistematica non emerge mai una chiara presa di posizione delle controparti, quindi dell'autore stesso, in riguardo alla considerazione razionalizzata sull'onore delle donne e si percepisce per lo più il timore nel trattare sulla materialità del corpo femminile. L'unico punto fermo resta quello della preservazione dell'onestà affinché la donna sia considerata virtuosa e quindi abbia valore all'interno della realtà cortese.

Riferendo del suicidio, Castiglione vuole si dare testimonianza all'*atto dignissimo* della giovane, ma anche glorificarla per essersi imposta una simile pena. E questo viene confermato anche dal fatto che il discorso resta sospeso, senza alcun consenso/dissenso valutativo sulla rettitudine del gesto.

Tale considerazione mi fa porre dei dubbi sull'effettivo favore di Castiglione per l'emancipazione delle donne. Da un lato la donna adesso è autorizzata a frequentare uno spazio pubblico quindi si libera dalla segregazione fisica delle mura domestiche, da un altro il controllo su di lei passa da quello patriarcale del marito a quello dell'opinione moralizzante dell'ambiente cortese. Il saper piacevolmente gestire le relazioni mondane implica anche essere galanti, affascinanti, ammalianti, finemente loquaci e aperti ai giochi della seduzione. Trovare l'equilibrio tra apertura e pudore preservando l'armonia con la tradizione di donna madre dedita alle mansioni di famiglia, non è un compito facile.

Nel seguente passaggio Magnifico tenta di formulare la norma comportamentale alla donna, la quale deve riuscire a calibrare il suo atteggiamento anche nei discorsi un po' audaci:

Non deve adunque questa donna, per volersi far estimar bona ed onesta, esser tanto ritrosa e mostrar tanto d'abborrire e le compagnie e i ragionamenti ancor un poco lascivi, che ritrovandovisi se ne levi; perchè facilmente si poria pensar ch'ella fingesse d'esser tanto austera per nascondere di sé quello ch'ella dubitasse che altri potesse risapere; e i costumi così selvaticchi son sempre odiosi. Non deve tampoco, per mostrar d'esser libera e piacevole, dir parole disoneste, né usare una certa domestichezza intemperata e senza freno e modi da far credere di sé quello che forse non è; ma ritrovandosi a tai ragionamenti, deve ascoltarli con un poco di rossore e vergogna.¹

¹ Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. V, pp. 266-267.

Dai dialoghi si percepisce l'incertezza di Castiglione, il suo fluttuare nel tastare un territorio che gli è ancora oscuro, un territorio che però ottiene adesso una parziale libertà, che definirei come autonomia nell'autocontrollo. Il rendere alle donne il controllo su di sé, vuol dire renderle indipendenti e capaci intellettualmente nel gestire la loro presenza a corte, di trovare grazie al bon giudizio la giusta misura che egli stesso definisce come una *mediocrità difficile* da tenere essendo *composta di cose contrarie*.¹

Ma la ridondanza sull'onestà, pudicizia come virtù primarie e essenziali nelle donne ha anche in sé un aspetto latente che pone la donna sul piano inferiore rispetto all'uomo. La parificazione tra i due sessi appare impossibile là dove il potere dell'uno inibisce l'altro prefiggendogli il comportamento ritroso. Di fatto se noi osserviamo il terzo libro, come sottolinea il Quondam, Castiglione nel designare la funzione principale della donna di corte usa la parola "intertenimento", invece quella del cortigiano viene definita con "conversazione". Intrattenere, implica in sé una maggior attenzione alla actio, alla gestualità, al donare agli altri la possibilità di trascorrere il tempo piacevolmente, connotazione subordinante rispetto alla "conversazione" che presume la formulazione e la partecipazione attiva al discorso stesso. Quindi agli uomini è predestinato il lavoro intellettuale di esporre i piacevoli ragionamenti, alle donne di guidarli con "piacevole affabilità".

Oltre all'onestà della donna, un ruolo importante gioca anche la bellezza: la Romagnoli nel suo saggio avanza un'ipotesi di valorizzazione della bellezza, necessaria in primis all'uomo, che ne è il primo fruitore e che di essa si giova e si compiace. La donna, dice la Romagnoli, è vista come prima fonte di piacere, pertanto è oggetto di *libido*², concetto però che all'epoca non veniva trattato in quanto la libido legata all'erotismo, accresciuto dalla facoltà della donna di potersi abbellire e truccare, riportava a situazioni disdicevoli e a sentimenti non proprio puri e sinceri. Guardando al lato più spirituale della donna di palazzo, questa deve curare anche il suo corpo dedicandosi ad esercizi che ingentiliscano non solo le movenze: insito è il miglioramento, in senso nobile, del proprio animo.

Le arti quali quella della danza, del canto e della musica in generale, riportano ad un mondo tutto femminile. Possiamo qui vedere una dicotomia del significato nella musica e nelle donne, foriere entrambe di amore e piacere.

Inoltre la musica ha un potere terapeutico: oltre ad allietare gli incontri in società, porta giovamento e miglioramento degli animi, rallegra e rilassa al contempo.

Agli uomini vengono lasciate le armi e i combattimenti, alla donna la dolcezza delle note da cantare, suonare, sulle quali ballare.

1 Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. V, p.266.

2 cfr. Anna Romagnoli, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Universitat de Barcelona, parte II, pag. 121

La danza in particolar modo non dovrà essere pesante e sgraziata, la donna non dovrà lasciarsi coinvolgere dall'esecuzione di musica con trombe o tamburi e dovrà esibirsi, con una certa timidezza, con una certa ritrosia, solo dietro insistente richiesta. A tal proposito Magnifico sostiene:

*"[...] voglio che quegli (esercizi) che son convenienti a donna faccia con riguardo, e con quella molle delicatezza che avemo detto conveniersele; e però nel danzar non vorrei vederla usar movimenti troppo gagliardi e sforzati, né meno nel cantar o sonar quelle diminuzioni forti e replicate, che mostrano più arte che dolcezza; medesimamente gli instrumenti di musica che ella usa, secondo me, debbono esser conformi a questa intenzione."*¹

L'intenzione di cui egli parla non è solo quella di descrivere gli esercizi più convenienti alla donna, ma ancora una volta di ribadire sulla "regula universalissima" di celare l'artefizio, di sviare l'affettazione, di dissimulare la fatica, di rendere "vera arte" quella che "non appare essere vera arte".²

Le danze, la musica i canti, se eseguiti di fronte al pubblico di corte, devono parere il frutto straordinario di un'attitudine naturale, una capacità innata o meglio donata in dote dalla madre natura.

L'uso della sprezzatura era necessario non solo a dare buona impressione di sé, ma anche per la differenziazione sociale, il nobile non poteva abbassarsi al rango di persona che usa il mestiere professionalmente. A tal proposito Magnifico consiglia di evitare "diminuzioni forti e replicate" o meglio melodie impostate su staccati e note brevi che si addicono più a giullari o suonatori di strada.

Nel Rinascimento cominciano a comparire dei manuali, trattati sulle danze, musiche da eseguirsi, secondo l'etichetta delle élites, a corte. La codificazione era necessaria per differenziare la danza popolare da quella di corte o contraddanza, per cui definire ciò che è lecito, quali stili e movimenti sono ammissibili e quali erano definiti come "volgari", popolari.

Uno dei coreografi e trattatisti più in voga a quell'epoca fu Guglielmo Ebreo (Pesaro 1420 – Urbino 1484). Egli operò alla corte dei Montefeltro e fu il maestro personale di Federico e Guidobaldo. Lì ebbe modo di rielaborare e proporre delle innovazioni coreografiche che dovevano essere eseguite seguendo le regole base di: misura (concordanza tra ritmo e movimento), memoria, valutazione spaziale, aiere (adattamento di stile, portamento), maniera, chiave (capacità di distinguere la tonalità di una data melodia). Egli sviò da alcuni parametri etici ammettendo alla corte il Saltarello, una danza di stampo popolare, cosa che non fu ben vista da tutti. Castiglione infatti nel primo libro cita un certo Pierpaolo (allievo di Guglielmo) che danzando *"con que'saltetti e gambe stirate in punta di piede, senza mover la testa, come se tutto fosse un legno, con tanta attenzione, che di certo pare che vada numerando i passi"*³ non poteva che far scaturire il sogghignare al pubblico.

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. VIII, p.270.

2 *ivi*, Libro I, cap. XXVI, pp. 59-60.

3 *ibidem*.

Un altro trattatista, leggermente postumo, che descrisse alla perfezione le modalità delle danze cortesi, stili di musica ma soprattutto l'etica di comportamento da adottare nel cerimoniale rinascimentale fu Toinot Arbeau (1519-1595). Nella sua *Orchesographie* (1588), esposta anche essa in forma di dialogo tra lui, maestro e allievo di corte, sull'utilità della danza sostiene: *“La dance ou saltation est un art plaisant & proffitable, qui rend & conserve la santé, convenable aux jeunes, agreable aux vieux, & bien seant a tous, pourveu qu'on en use modestement en temps & lieu, sans affectation vicieuse [...]”*¹.

Comunque bisogna ribadire che le danze riservate alla società aristocratica quali la Pavana, la Bassa-danza, l'Alemanda, la Couranta ecc. consistevano più nelle forme di camminate regali variate da maestosi e solenni reverence, che mettevano in mostra la ricchezza dei drappeggi e trasmettevano con ciò l'appartenenza al rango elevato.

Sulle modalità di esecuzione della Pavana, Toinot scrive: *“Le Gentil-homme la (Pavane) peult dancer ayant la cappe & lespee: Et vous aultres vestuz de vos longues robes, marchants honnestement avec une gravité posee. Et les damoiselles avec une contenance humble, les yeulx baissez, regardans quelquesfois les assistans avec une pudeur virginale. Et quant à la pavane, elle sert aux Roys, Princes & Seigneurs graves, pour se monstrier en quelque jour de festin solemnel, avec leurs grands manteaux & robes de parade. Et lors les Roynes, Princesses, & Dames les accompagnent les grands queües de leurs robes abaissees & traisnans, quelquesfois portees par damoiselles. Et sont lesdites pavanes jouees par haulbois & saquebouttes qui l'appellent le grand bal, & la font durer jusques à ce que ceux qui dancent ayent circuit deux ou trois tours la salle si mieulx ils n'ayment la dancer par marches & desmarches. On se sert aussi desdictes pavanes quant on veult faire entrer en une mascarade chariotz triumphantz de dieux & deesses, Empereurs ou Roys plains de majesté.”*²

Questa descrizione si sposa perfettamente con quello che sostenne Castiglione nel “Cortegiano” quando disse che sarebbe una vera disgrazia vedere una dama suonare tamburi, trombe, piffare o saltellare con asprezza cosa che le farebbe perdere la “soave mansuetudine” e la “molle delicatura” così essenziali e ricercate nell'essere femminile.

Un punto di divergenza tra i due trattatisti è legato all'insistenza di Castiglione sulla ritrosia della dama, lei può accettare l'invito a danzare solo su insistente richiesta, deve quindi non mettersi in mostra o farsi avanti sua sponte appena le viene proposto, ma mostrando apertamente la timidezza serbare un minimo di modestia e vergogna. Per Toinot invece, la dama per non compromettere la propria immagine deve acconsentire alle danze: *“Une damoiselle bien apprise, ne refuse jamais celluy qui luy faict cêt honneur. de la mener dancer & si elle le faict, elle est reputée sottie, car si elle ne veult dancer elle ne se doit pas mettre au renc des aultres”*.³

1 Toinot Arbeau, *Orchesographie*, testo integrale e illustrato su:
<http://graner.net/nicolas/arbeau/chapitres.php> [consultato il 07.09.2011]

2 *ivi*, cap.6 - Pavane.

3 *ivi*, cap. 5 - Basse – dance.

La stessa “regula universalissima” va applicata anche nella scelta degli abiti e nella cura estetica. Castiglione sottolinea che il fattore esteriore per le donne ha maggiore valenza che nell'uomo: *“perché in vero molto manca a quella donna a cui manca la bellezza”*.¹

Le donne sono legittimate a dare attenzione alla propria esteriorità e questo al fine di dare la realizzazione all'immagine ideale della corte. La corte si presenta come un' autorappresentazione teatrale, dove ogni elemento si misura e si riflette nel tutt'uno ideale. La presa di coscienza del proprio valore è assunta dal consenso del parere altrui, che è a sua volta omogeneo nell'impostazione concettuale di ciò che è sublime. Il valore estetico femminile qui è funzionale al completamento della perfezione simulata-dissimulata del “progetto” corte, e dove ognuno si riflette e si autocompiace nel bello della propria condizione privilegiata.

La grazia della donna funge da guida e misura in tensione al proprio perfezionamento. La grazia, che è gentilezza, cortesia, bontà, finezza nei modi, garbo, raffinatezza nelle movenze, benevolenza, amore del prossimo è sinonimo di civiltà e le relazioni sociali non possono che avvenire pervia di questa civiltà che è assunta dalla figura femminile e il cui valore estetico è una proiezione esteriore della sua bellezza-grazia interiore.

La grazia non può essere un costrutto artificioso, deve essere “mostrata”, resa visibile in maniera naturale. Castiglione coglie bene che ogni donna ha una propria grazia, secondo il proprio temperamento e l'enfaticizzazione di questo è ammissibile, purché però non svii dai canoni della decenza, quindi si presenti in maniera dissimulata.

“Ma perchè alle donne è lecito e debito aver più cura della bellezza che agli omini e diverse sorti sono di bellezza, deve questa donna aver iudicio di conoscer quali sono quegli abiti che le accrescon grazia e più accomodati a quelli esercizi ch'ella intende di fare in quel punto, e di quelli servirsi; e conoscendo in sé una bellezza vaga ed allegra, deve aiutarla coi movimenti, con le parole e con gli abiti, che tutti tendano allo allegro; così come un'altra, che si senta aver maniera mansueta e grave, deve ancor accompagnarla con modi di quella sorte, per accrescer quello che è dono di natura”.²

Il discorso, nel suo specifico resta abbastanza vago, non bisogna scordare che è l'uomo che formula e parla. Il risultato “estetico”, che deve perseguire il gusto personale, è lasciato al “bon giudizio” femminile.

Un altro punto di diatriba è legato al sapere, alla preparazione culturale delle donne. A prima vista Castiglione sembra promuovere l'acculturamento femminile quasi parificandolo a quello maschile: *“dico che voglio che ella abbia cognizion di ciò che questi signori hanno voluto che sappia il cortegiano”*.³

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. IV, p. 265.

2 *ivi*, cap. VIII, p.271.

3 *ivi*, cap. IX, p. 272.

Ma se noi osserviamo bene il testo, Castiglione vuole che le donne abbiano cognizione di ciò che invece sa e dice il cortegiano. Quindi l'erudizione attiva nel produrre il discorso filosofico è affidata all'uomo, le donne devono avere competenza passiva, per essere affabili ascoltatrici, spettatrici e pervia della propria grazia raffinata regolare la circolazione del discorso.

Sulla specificità del discorso indiretto relativo al sapere femminile mi soffermerò nel capitolo prossimo, adesso vorrei osservare come nel discorso diretto viene argomentata l'intellettualizzazione della donna.

Magnifico vuole che la donna abbia giudizio, cognizione delle cose che essa non pratica che sono quindi riservate ai cortigiani, e questo al fine di lodarli e fare degli apprezzamenti “più o meno secondo i meriti”. In questo grado valutativo, nel saper ricevere in maniera giudiziosa ciò che ha prodotto l'altro da sé, e con ciò intrattenerlo lodandolo secondo i meriti, affonda la prerogativa indispensabile dell'educazione della gentildonna.

In un certo senso si può dire che l'uomo nel riflesso dell'amenità femminile trova la propria conferma e ricevendone la grazia o se è il caso la moderazione si autocompiace. Questo viene ancora ribadito dall'affermazione che essa debba essere in ogni cosa “graziatissima” e saper intertenere in maniera accomodante.¹

Affinché questo reciproco completamento sia in equilibrio, Magnifico soggiunge che, è bene che la donna porti in sé la nozione delle virtù più propriamente maschili quali la fermezza d'animo, la temperanza, la magnanimità, la prudenza, ciò permetterà alla donna di ampliare la sfera conoscitiva dell'interlocutore e rendersi funzionalmente utile nella ricezione del discorso.

E' importante notare, al di là della trattazione delle virtù della perfetta cortigiana all'interno dell'opera di Castiglione, che nei secoli, in particolare in quest'epoca, le virtù che vengono citate appartengono a donne di alto rango, di elevato lignaggio. Di rado si assiste alla citazione di donne del popolo, a persone dalla scarsa cultura e dalle origini incerte.

A questo punto l'intervento di Pallavicino è pertinente al discorso, il suo compito oppositorio è quello di frenare la visione emancipatoria della donna e di riportarla al suo ruolo storico. Lui ribadisce sull'inutilità delle virtù “donate” dal Magnifico alle donne, le rinnega nel loro valore di stabilizzatrici dell'equilibrio e nella loro funzione di intrattenitrici, si schermisce riproponendo le argomentazioni misogine e si legittimizza usando proposizioni degli avi filosofi.

L'accondiscenza silente delle donne sulla verità storica, gli permette a sua volta di dare conferma alle sue parole. Le donne sanno che ciò che la storia ha secolarmente segnato e imposto, non è da porsi in questione. Gasparo “usa” la rassegnazione in forma accomodante per progredire nelle argomentazioni avvilenti:

“Io non voglio rinovar le cose già dette, ma voi (Magnifico) ben vorreste indurmi a dir qualche parola che offendesse l'animo di queste signore[...].”

¹ Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. IX, p. 272.

Ma esse sono tanto discrete sopra le altre, che amano più la verità, ancora che non sia tanto in suo favore, che le laudi false[...]. Che ben bastar vi dovea far questa donna di palazzo bella, discreta, onesta, affabile [...]; ma il volerle dar cognizion di tutte le cose del mondo ed attribuirle quelle virtù che così rare volte si son vedute negli omini, ancora nei secoli passati, è una cosa che né supportare né a pena ascoltare si po.”¹

Nella diegesi Giuliano deve difendere le donne, ridarle la dignità usando la stessa arma di Gasparo, quindi smontare le tesi delle fonti antiche.

Ma l'operazione extradiegetica di Castiglione è quella di rifondare il sapere sulle donne, di codificare nel trattato la parola/verità detta dai “nobili ingegni” e porsi fuori dalla contingenza storica. La discussione quindi non può che avvalersi della filosofia e deve restare, appunto per l'impostazione funzionale, puramente teorica. Di fatto le donne (reali) sono escluse e le parole dette non sono primariamente destinate a lei. La matrice del discorso astratto, volge a dare la risposta alla domanda di fondo: se le donne sono alla pari degli uomini e se “la loro dignità non sia punto inferior di quella degli omini”.²

La struttura formale della discussione teorico-sistematica, non può che presentarsi secondo il modello classico. Gasparo avvia il dibattito imponendo la tesi Aristotelica sulla natura “errata” delle donne ³ : “ *dico bene [...], che la natura, perciò che sempre intende e disegna far le cose più perfette, se potesse, produrre continuamente omini; e quando nasce una donna, è difetto o error della natura e contra quello che essa vorrebbe fare*”.⁴

Il contrappunto del Magnifico, che si avvalga della dottrina sofistica, è relativo alla differenziazione tra la “forma” e la “sostanza”; l'uomo o donna che sia, appartengono al genere umano, la sostanza è uguale per tutti e due, e “*quello in che l'uno dall'altro son differenti è cosa accidentale e non essenziale*” ⁵, quindi non possono essere uno più perfetto dell'altro.

Il ragionamento viene convalidato dal fondamento teogonico e teologico, al quale fa affidamento Giuliano sostenendo che: secondo gli antichi il Dio è insieme uomo e donna, non a caso “*Orfeo disse che Iove era maschio e femmina; e leggesi nella Sacra Scrittura che Dio formò gli omini maschio e femina a sua similitudine, e spesso i poeti parlando dei dèi, confondono il sesso.*”⁶

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. XI, p. 273.

2 *ivi*, Libro II, cap. XCVIII, p. 254.

3 sulle teorie delle fonti classiche v. cap. I, parte 1 – Tradizione misogina nell'ambito della letteratura classica.

4 *ivi*, Libro III, cap. XI, p. 274.

5 *ivi*, cap. XII, p. 275.

6 *ivi*, cap. XIV, p. 278. Sulla Genesi, v. il cap. I, parte 2 – L'Antico Testamento come fonte antifilogina nell'età cristiana.

Quando Magnifico parla della differenziazione casuale della natura egli accondiscende al fine necessario umano, quello della conservazione della specie “*onde la natura, quasi tornando in circolo, adempie la eternità ed in tal modo dona la immortalità ai mortali*”.¹

Quest'ultima affermazione ci permette di fare alcune osservazioni. La prima, è che là dove il discorso avrebbe dovuto svilupparsi più in direzione dei ragionamenti sul sapere delle donne e sulla conseguente utilità dell'intellettualità femminile è sviato verso un discursus filosofico dove gli uomini si dibattono proponendo il proprio sapere. La seconda, che il discorso “alto” filosofico è a-stratto dalla contingenza storica ed è distanziato dalla considerazione reale della donna. La terza, è che la sostanza del discorso si aggira attorno al paragone del valore maschile con il valore o dis-valore femminile. La quarta e consequenziale, è che il Magnifico assicura la parificazione femminile nel suo valore “naturale” e non intellettuale.

Questi punti sono meglio resi visibili dal passaggio successivo, quando Gasparo nella mimesi dialogica, fa notare ai presenti il limite comprensivo delle donne: “*Io non vorrei che noi entrassimo in tali sottilità, perchè queste donne non c'intenderanno; e benchè io vi risponda con ottime ragioni, esse crederanno, o almen. mostreranno di credere, ch'io abbia il torto, e subito daranno la sentenza a suo modo.*”²

L'annotazione di Gasparo resta sospesa per due capitoli, i quali vertono di nuovo sulla controversia filosofica in riguardo alla forma/materia.

In sostanza Pallavicino riprende il pensiero aristotelico nel sostenere che la donna è la materia e l'uomo è la forma che anzi dà l'essere alla materia, o meglio l'uomo l'elemento unitario (spirito, cielo) plasma la materia, in tal atto la donna riceve la perfezione dall'uomo e inversamente l'uomo può solo ricevere l'imperfezione dalla donna. Questo provoca desiderio nella donna di essere uomo, nel cercare cioè la perfezione. A ciò Magnifico risponde che le donne non desiderano essere uomini, ma al contrario vogliono fuggire dalla pretesa del dominio maschile che si è autoimposto questa autorità di potere.

Ciò che è importante sottolineare è l'intervento inibitorio della Madama Emilia. La sua improvvisa adesione al dialogo non è pertinente al dibattito interno del discorso, è più una conferma della non partecipazione al sapere “alto” da parte delle donne. Questo, in un certo senso attesta il loro limite “eruditivo”, osservazione abilmente accennata e sostenuta dal misogino Pallavicino.

Allora la signora Emilia rivolta al signor Magnifico, “*Per amor di Dio,*” disse, “*uscite una volta di queste vostre «materie» e «forme» e maschi e femine e parlate di modo che siate inteso; perchè noi avemo udito e molto ben inteso il male che di noi ha detto el signor Ottaviano e l signor Gasparo (questo è relativo alla affermazione che le donne sono animali imperfetti e di poca o nessuna dignità rispetto agli uomini) ma ora non intendemo già in che modo voi ci difendiate[...].*”³

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. XIV, p. 277.

2 *ivi*, cap. XV, p.278.

3 *ivi*, cap. XVII, p.280.

La Romagnoli apporta un'altra possibile interpretazione sull'intervento della Madama Emilia. Lei vede un possibile atto emancipatorio, un freno alle calunnie misogine imposte dalla tradizione classico-medievale.¹ Da qui, anche la richiesta di apportare degli esempi concreti di donne che hanno dimostrato virtù e valore nella storia.

Per ben 31 capitoli Castiglione apporta esempi di atti valorosi femminili antichi e moderni, e questo a mio avviso per due motivi: primo per onorare, rendere giustizia alle donne, codificando nel suo trattato ciò di cui la storia non ha parlato abbastanza, secondo per colmare il vuoto conoscitivo maschile, è l'uomo – Magnifico che parla e deve formare/modellizzare la sua donna ideale e il discorso filosofico esposto in precedenza deve essere avallato dalla realtà. Quindi l'affidamento agli esempi “reali” sostituisce l'assenza della “realtà materiale” delle donne, che non hanno voce in capitolo, sono presenti ma non formulano.

Analizzando i contenuti ad un livello superiore, possiamo dire che l'immagine archetipa, unitaria e esemplare della società cortese, può essere raggiunta pervia della complementarietà maschile e femminile, dove gli uni e le altre sono a parità di valore. Il progresso della società è messo in moto dal potere maschile, grazie alla loro competenza militare che presuppone il possesso delle virtù quali: temperanza, vigore, forza d'azione, costanza, e la competenza umanistica quindi il sapere: dialettico, filosofico, politico, letterario, artistico ecc. Le donne, regolano il progresso, lo riassessano e conformano grazie alla loro: sensibilità, moderazione, buon gusto, misura e convenienza, mediazione, magnanimità. Possedendo la grazia, le donne guidano e riflettono specularmente in immagine ideale ciò che ricevono dall'uomo, permettendogli in questo modo la sua perfezione e educazione in tensione verso il sublime.

2.1 ESEMPI PROBANTI

La lunga scia degli esempi, quindi come abbiamo detto, da un lato colma l'assenza di conoscenza da parte degli uomini sulla donna, in quanto solo il diretto soggetto può avere il patrimonio conoscitivo, da un altro è una necessità di ridare alla storia, di celebrare e codificare gli atti esemplari di donne valorose. Il secondo punto è rilevabile dal testo stesso dall'intervento di Margherita Gonzaga, la quale, dopo aver appreso l'elenco dei nomi di grandi donne esposto dal Magnifico (questa scelta dell'autore di passare in rassegna, di limitarsi a nominare succintamente, a mio avviso, è un'adozione stilistica che deve rendere la lettura scorrevole, ma anche pragmatica, deve dare l'impressione del quantitativo di donne distinte per gli atti memorabili), gli chiede di soffermarsi e indugiare sul tema di interesse: *“Parmi che voi narriate troppo brevemente queste opere virtuose fatte da donne, che sé ben questi nostri nemici l'hanno udite e lette, mostrano non saperle e vorriano che se ne perdesse la memoria: ma se fate che noi altre le intendiamo, almen ce ne faremo onore”*.

1 Anna Romagnoli, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Universitat de Barcelona, parte II, pag. 210.

2 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. XXIII, p. 289.

L'impostazione antietica e subdola di colui che non vorrebbe dar testimonio alle donne, la non volontà storica ad accettare il bene femminile è impersonata dal Frigio. Egli frena la visione costruttiva e vuole mettere a tacere la verità: “*Quivi il Frigio, non aspettando che 'l Magnifico Iuliano passasse più avanti, «Questo mi par», disse «il principio d'una qualche lunga fabula»*”.¹

Castiglione emancipa le donne anche in questo senso, le dà la possibilità di rivendicare il torto storico a loro fatto. Infatti la Madama Emilia, al momento di stanchezza da parte del Magnifico nel proseguire nella sua esposizione, dice: “*Non defraudate, le donne di quelle vere laudi che loro sono debite; e ricordatevi che se 'l signor Gasparo ed ancor forse il signor Ottaviano vi odono con fastidio, noi e tutti quest'altri signori vi udiamo con piacere*”.²

La laude per le donne sta nel avocare a sé la loro verità storica, recuperando ciò che il Chronos ha riposto in oblio, o correggendo ciò che la presunta amnesia di certi potenti ha avuto interesse ad omettere.

Sembra quasi che Castiglione sentisse una doverosa necessità a riprendere le fonti storiche e ad intervenire, sempre nei limiti della sua conformità sociale, sui pregiudizi imposti dalla tradizione misogina.

Quello che salta però subito all'occhio nella lunga lista espositiva compresa tra il XIX e il LII capitolo, è che la controparte (Gasparo, Frigio, Ottaviano) più che formulare concrete tesi oppostive apportano più commenti svalutativi, quasi delle facezie prive di ragionamento empirico. Perciù, anche se il monologo del Magnifico resta per la maggior parte aperto, senza un adeguato riscontro, la sua tesi discorsiva risulta vincente. Questo dimostra anche che Castiglione voleva sviare dai conflitti (anche censure) che si potevano creare se lui andava troppo oltre quella moralità secolare che ha imposto i propri dettami. Lui abilmente si è preposto a guidare il lettore in un ragionamento deduttivo, il risultato del quale non può che essere incontrovertibilmente quello giusto. Non a caso nella dedica egli, a proposito dell'opinione comune, scrisse: “*il più delle volte la moltitudine, ancor che perfettamente non conosca, sente però per istinto di natura un certo odore del bene e del male e, senza saperne rendere altra ragione, l'uno gusta ed ama e l'altro rifiuta ed odia*”³. E non è poi così importante riuscire a cogliere tutto nel segno, ciò che conta è il tentativo che si è fatto, esattamente come sostenne nella sua dedica: la perfezione non è di quello che “*da nella brocca*”⁴ ma di chi “*se le accosta*” maggiormente.

Quando nel XIX^{mo} capitolo il discorso si apre con i ragionamenti sulla sostanza del valore delle donne, il Frigio ripropone la vecchia questione cristiano-medievale della dannazione di Eva e il flagello che essa lasciò in “eredità” alle generazioni future.⁵

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. XXIV, p. 290.

2 *ivi*, Libro III, cap. XXXII, p. 300.

3 *ivi*, Dedicata, cap. III, p. 11.

4 *ibidem*.

5 sulla dicotomia Eva-Maria e patristica, v. il cap. I, parte 2: *L'Antico Testamento come fonte antifilogina nell'età cristiana*.

“Quelli effetti”[dell'imperfezione e ottusità femminile] “cominciarono quando la prima donna errando fece altrui errar contra Dio e per eredità lassò all'umana generazion la morte, gli affanni e i dolori e tutte le miseri e calamità , che oggidì al mondo si sentono”.¹

Ma il commento opposizionale del Magnifico è elusivo al tema diretto del dis-valore di “donne Eve”, egli non indulge sulla reinterpretazione dei valori simbolici di Adamo ed Eva ma preferisce controbattere con un simbolo paritario e cioè con la figura di Maria che donò la redenzione al sesso femminile.

L'optare verso questa linea argomentativa permette di sviare dagli inutili conflitti, e funge in un certo senso da incipit al lungo discorso elogiativo delle donne.

Le laudi delle donne, intrinse e esposte nel catalogo degli esempi probanti antichi e moderni, affermano e delineano determinate virtù: il coraggio, la costanza, dedizione e fermezza d'animo, sapienza e incivilimento con funzione pedagogica, senso dell'onore, prudenza, continenza. E qui si può subito notare che le virtù elencate convenzionalmente appartengono più alla sfera maschile che non a quella femminile. In questo senso l'escamotage di Castiglione ha permesso di donare un ruolo di potere alla donna senza il diretto diverbio con i tradizionalisti, come per dire chi vuol capire capisca!

Ma questo inversamente fa sorgere in mé dei dubbi; se Castiglione fin'ora ha tenuto la linea della complementarietà femminile con quella maschile, perché egli adesso fa una parentesi e le attribuisce virtù per eccellenza maschili? Di fatto le donne sono escluse dal ruolo effettivo del potere, ma la Duchessa è colei che ne fa le veci. Lei, stando accanto al marito “impotente” deve saper governare e tenere le redini al potere. Quindi una possibile risposta è che il discorso educativo e informativo è destinato in prima persona a Elisabetta Gonzaga. Negli esempi vengono per la maggior parte celebrate donne di alto rango per lo più principesse e regine, quei pochi esempi riferenti di donne modeste (come quello esposto in precedenza sulla contadinella mantovana) si legano più alla valorizzazione della continenza o onore, in questo elenco l'unica virtù tipicamente femminile. Non a caso poi la lunga esposizione si conclude con la nomina della Duchessa stessa e con la celebrazione di lei come esempio per eccellenza di tutte le virtù.

Un'altra possibile spiegazione è legata a quello che Magnifico sostenne in precedenza, alla fine del capitolo IX. Egli affermò la volontà di vedere la Sua donna di palazzo ornata di tutte le altre (tipicamente maschili) virtù, e questo non necessariamente per farne del proprio uso ma per esser educata alla comprensione, compassione, magnanimità verso il compresente interlocutore, quindi divenire una stimata e virtuosa intertenitrice.

Un fatto abbastanza interessante è la nomina da parte del Castiglione, tra gli esempi antichi, delle etère che all'epoca greco-romana erano considerate come dame di compagnia colte e raffinate, dotate di alta cultura. A partire dal '500 il termine “cortigiana” stava assumendo un duplice significato, da un lato letteralmente indicava “la donna di corte” da un altro era il corrispettivo dell'arcaico “etèra”.

1 *Baldassar Castiglione, il Libro del Cortegiano, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. XIX, pp. 282-283.*

Nel trattare della costanza, coraggio, sapienza, cultura con funzione pedagogica , Castiglione, tra le altre, nomina la Leona, Epicari, Diotima e Aspasia le definì come “*quelle che hanno insegnato a grandissimi omini*”¹, furono tutte delle etère.

Viene nominata anche Frine, un'etèra o cortigiana greca del IV secolo a.C, Gasparo la pone come esempio negativo di colei che tentò a corrompere la continenza di Senocrate. Il suo vero nome fu Mnesarete, che, ironia della sorte significa “Coei che fa pensare alla virtù”. Nata a Tespi, in Boezia era di umili origini, finché non iniziò a frequentare gli ambienti altolocati che le consentirono di farsi una cultura. Le sue prestazioni erano riservate a clienti di alto rango: artisti , poeti, uomini politici ecc. Frine o ranocchia, chiamata così per la morbidezza della sua pelle, divenne la musa di Apelle, celebre pittore ,che un giorno vedendola uscire dalle acque nuda si ispirò e dipinse l'Afrodite Anadiomene, opera della quale oggi si sono perse le tracce, ma per descrizione di Plinio lasciataci in eredità, venne spesso ripresa e riprodotta per mano di grandi pittori come Botticelli, Tiziano ecc. Sono molte le storie a farci capire quanto fosse saggia e astuta. Prassitele, scultore greco, si rifiutava di rivelarle quale fosse la scultura meglio riuscita. Allora Frine lo fece chiamare da uno schiavo per avvertirlo che il suo studio stava andando a fuoco, l'uomo spaventato si lanciò a salvare le statue di Cupido e del Satiro, con questo Frine lo aiutò a darsi una risposta. L'invidia degli ateniesi per la sua bellezza e la gelosia del suo amante Eutias le costarono un'imputazione per l'empietà, spronata probabilmente dalla sua libertà nel posare nuda per le statue di Afrodite e nel far sfoggio delle sue ricchezze accumulate. Venne assolta grazie all'abilità del suo amante Iperide, che davanti all'Aeropago strappò la tunica a Frine e chiese ai presenti, se una simile bellezza possa mai offendere gli Dei. Negli anni di vecchiaia, lei volle finanziare le mura di Tebe, distrutte dalla conquista egemonica di Alessandro Magno, ponendo come condizione che all'offerta si accompagnasse una lapide con la scritta: “Alessandro l'ha distrutta, Frine l'ha fatta risorgere”, ma i Tebani rifiutarono, non volendo accettare il denaro di una etèra.²

La vita di Frine e di molte altre, ci fa ben notare che qualunque sia stata la società o l'epoca, il processo di normatizzazione non poteva che confrontarsi con il contraddittorio della vita reale. Definire i parametri esatti di ciò che lecito e ciò che errato, è un paradigma millenario.

Anche Castiglione tentò di modellizzare la sua donna prefiggendole il parametro di comportamento basato sull' “aurea mediocritas”. Ma dare una misura alla “giusta misura” è un'operazione che trova il proprio limite nella controversia dell'esistenza effettiva. Per questo la donna onesta, casta, bella, affabile, piacevole, piena di grazia, cultura, bontà , abile intrattenitrice, promotrice dei discorsi e dell'amore cortese, coraggiosa, costante, prudente, saggia, magnanime e quanto altro ancora, non potrà che restare un'idea astratta, una statua plasmata dalla mente del Magnifico – Pigmalione.

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. XXVIII, p. 296.

2 fonte in: *Focus storia*, n. agosto 2011, articolo: *Le cortigiane, sesso, poesia e potere nelle alcove*, pp.18 - 50

3 LA DUCHESSA ED EMILIA PIA: PROMOTRICI DELLA COMUNICAZIONE

La musa ispiratrice, presente in molte opere del Castiglione, fu Elisabetta Gonzaga, nei carmi come nelle poesie in volgare, nella commemorazione di Guidubaldo all'elogio nel "Cortegiano", per non dimenticare l'opera encomiastica del Tirsi, di cui vorrei brevemente riportare un accenno.

Nel 1506 Baldassarre Castiglione, collaborando con il suo cugino Cesare Gonzaga scrivono l'ecloga di Tirsi, una favola pastorale messa in scena lo stesso anno alla corte di Urbino. Venne recitata al cospetto di Elisabetta Gonzaga e suo marito Guidubaldo di Montefeltro per le feste di carnevale, ottenendo un grande successo.¹

E' un componimento d'occasione di stampo umanistico che ricalca i testi classici, una trasposizione idilliaca e celebrativa della corte, un'autorappresentazione sublimante arricchita di quei valori come l'umiltà, la benevolenza, la clemenza che ne esaltano la civiltà dell'ambiente. In questo senso l'opera che rappresenta un'ambiente edenico, come l'Arcadia dove l'uomo è immerso nella natura e privo di un legame con la società, può assumere in sé un valore encomiastico elevando la corte ai massimi esempi di incivilimento. I protagonisti, tre pastori, Iola, Tirsi e Dameta, dialogano fra loro su uno sfondo bucolico e idillico, evocando luoghi e persone reali (il palazzo ducale di Urbino, i suoi principi, Guidubaldo ed Elisabetta). Le personalità vengono però mitizzati in entità sovrannaturali come le ninfe, le ancelle, spiriti della foresta. Tirsi, un pastore, è desideroso di conoscere la Dea (Elisabetta) venerata da tutti e soprattutto dal pastore Dameta per la sua bellezza, umiltà, benevolenza, candore:

*“Fra così dolce ed amoroso coro
Stassi la dea che tutte l'altre avanza.
Florido fa il terren, dove'ella il tocchi,
e tien sereno il ciel sol co'begli occhi. [...]*

*A questa ognuno i suoi pensier affida
E sempre ha ben chi seco si consiglia:
tanto è prudente ed ha in sé tanto amore,
portando sempre in fronte il sacro onore.”²*

Qui la Duchessa, che presiede tutte le altre ninfe, diviene la dea della fecondità donando la vita a qualsiasi cosa ella tocchi.

1 Per le modalità espositive di Tirsi v.: Anna Romagnoli, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Universitat de Barcelona, parte I, pp. 62-67. Il testo integrale di Tirsi è su:

<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000347/bibit000347.xml&chunk.id=d3829e119&toc.depth=1&toc.id=&brand=default> Consultato il 18.10.2011.

2 *ivi*, capoverso 36-37-38.

Anche qui viene ribadito sul sacro onore, la virtù per eccellenza femminile, quindi il suo essere prudente e onesta a dimostrazione (portato in fronte) di tutti. Seguentemente lei viene metaforicamente paragonata alla “pura e candida colomba” che coi suoi modi gentili e assennati dona serenità e gioia alla lieta ed onorata gente, quindi la sua presenza è correlata a tutta la corte, dove lei assume il ruolo centrale. Tra le ninfe vi appare una, particolarmente affabile e pia (Emilia Pia):

*“Una tra tutte lor vi è dolce e pia,
Che accanto della dea sempre si vede:
Questa non porta mai seco arme in caccia,
Sol col dolce parlar le fiere allaccia.”¹*

La ninfa (Emilia) accompagna sempre la dea-duchessa, la quale col suo dolce parlar promuove i savi discorsi.

Castiglione stesso, con molta probabilità si autorappresenta nelle vesti di Tirsi, pastore fedele e desideroso di pervenire nelle grazie della dea.

La figura di Guidobaldo, viene invece messa in rilievo in maniera inferiore rispetto a quella della sua consorte, lui è elogiato come il “bon pastore” e lei è una dea, questo ci fa notare la centralità della posizione che assumeva la Duchessa all'interno della corte urbinata.

Dall'incontro con Elisabetta scaturisce, per il Castiglione, la capacità di comprendere che la Duchessa è unica nel suo essere donna, e ciò è per il nostro una rivelazione. Ella incarna il valore, le virtù, in essa egli scorge le capacità che la rendono una donna a se, ma anche una degna moglie di Guidobaldo. E' una donna che combatte in quanto, come rilevato dal Castiglione, non è donna che si è abbattuta sulle sue tristezze e disgrazie ma anzi al contrario ha preso in pugno la situazione e si è fatta condottiera. Nulla la scalfirà, né i tumulti politici dello Stato, né la malattia del marito, né la successiva vedovanza, il tutto a conclusione di un matrimonio arido. Il Castiglione la ricorda, nell'incipit del primo libro con queste parole:

“ [...] perché essa molto più che tutti gli altri valeva ed io ad essa molto più che a tutti gli altri era tenuto.”²

Ciò che traspare dalle prime pagine del suo capolavoro, è la sincerità del suo affetto accompagnato dall'inestimabile rispetto per la Duchessa, che va ben oltre l'ossequiosa e formale cortigianità verso la propria mecenate. Sembra quasi che nel IV capitolo della cornice del primo libro, quando comincia a parlare della Duchessa non stia facendo lo sforzo di dissimulare la realtà.

1

<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000347/bibit000347.xml&chunk.id=d3829e119&toc.depth=1&toc.id=&brand=default> 18.10.2011, capoverso 35.

2 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Dedicata, cap. I, p.6.

L'ambiente cupo delle mura del castello, appesantite ancor di più dall'atmosfera nefasta del sovrano ammalato, condizione che impone ai presenti una certa continenza nelle azioni, viene quasi alleviata dalla benedizione della sovrana e dai suoi modi "non formali".

Forse è proprio dal confronto con la realtà che Castiglione vide nella funzione dell'intrattenimento un'assoluta esigenza per il bene - benessere comune.

Il dono di Elisabetta era quello di saper trasmettere serenità e allegria creando per i presenti una condizione di agio e accoglienza:

"Quivi adunque i soavi ragionamenti e l'oneste facezie s'udivano, e nel viso di ciascuno dipinta si vedeva una gioconda ilarità, talmente che quella casa certo dir si poteva il proprio albergo della allegria".¹

La sensazione che i compresenti percepivano radunandosi attorno a lei era quella di "summa contentezza" e questo calore di gioia e amore si espandeva a catena alleviando gli animi dal peso del dolore per le sofferenze del Duca.

L'autorità di lei non era una repressione, anzi i "residenti" vedevano in lei un parametro di ideale a cui tendere tanto che *"ne era alcuno che non estimasse per maggior piacere che al mondo aver potesse il compiacere a lei".²*

Lei dall'alto, fungeva da norma di buon costume che per sostantivi /aggettivi possiamo sintetizzare in onestà, castità, pudicizia, libertà, concordia, modestia, grazia, maestà, grandezza ma anche *"quelle virtù che ancor ne' severi omini sono rarissime"*³ come la prudenza e la fermezza d'animo. La sua perfezione (sulla sua perfezione quasi androgina, ambivalente tra maschile e femminile, mi soffermerò più avanti) era tale che i presenti *"imprimendosi"* cercavano di adeguare i propri modi e imitare quel stile sublime.

Era usanza a corte di dedicare le ore del giorno agli *"onorevoli e piacevoli esercizi così del corpo come dell'animo"*⁴, la sera invece i nobili signori si radunavano attorno a lei, nelle sue stanze dove *"si proponeano belle questioni"* e dove *"di tali ragionamenti maraviglioso piacere si pigliava"*.⁵

Questi elementi narrativi, succintamente descritti, oltre a farci rilevare il loro significato diretto, rinviano a qualcos'altro.⁶

In primis vediamo la suddivisione dei tempi e degli spazi in concomitanza coi tempi della giornata: giorno/sera. Sono due spazi, questi, ben distinti, l'uno complementare all'altro, che definiscono anche la tipologia delle tematiche, le ore del giorno hanno valenza maschile sono attive, quelle della sera sono passive. Il luogo in cui avvengono i discorsi e i ragionamenti sono sempre quelli in cui si trova la Duchessa, sempre affiancata dalla dama Emilia Pia alla quale la signora, il più delle volte *"lassava il carico"*.

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro I, cap. V, p. 23.

2 *ivi*, p.24

3 *ivi*, p.25

4 *ivi*, p.23

6 Per l'analisi ho ritenuto opportuno affidarmi alla relazione della Zancan in: Marina Zancan, *Nel cerchio della Luna; Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Marsilio Editori, Venezia 1983.

Quindi il luogo in cui il discorso si articola ha una definizione spaziale e temporale di tipo femminile, avviene in presenza delle donne. Le donne, come abbiamo visto, non producono il discorso ma gli danno valore nella sua esistenza, nella realtà della corte. Le parole sono dette da “*omini singularissimi*” di “*nobilissimo ingegno*”. Il tutto avviene nello spazio interno, intimo, nelle stanze private della Duchessa.

Se sintetizziamo i passaggi in termini di paragone possiamo dire che, così come è naturale l'atto generativo dall'unione tra l'uomo e la donna, così è naturale la generazione dei savi ragionamenti prodotti dall'unione tra il femminile (l'ambito del luogo in concezione passiva) e il maschile (partecipazione intellettualmente attiva).

Con questo, oltre allo spazio generico possiamo definire un sottoconcetto dello stesso: l'interno e l'esterno; il discorso viene generato all'interno (femminile), dal basso (processo generativo) e viene traslato verso l'alto, in un ribaltamento fisico-intellettuale, dal corpo allo spirito, in una sorta di rovesciamento.

La Duchessa assume il ruolo centrale, lei è l'elemento di governo che determina spazio, tempo e ordine, nonché la disposizione degli astanti. Loro, magicamente, nell'ora da lei prestabilita, si dispongono in un cerchio, alternando uomo e donna: “*E l'ordine d'essi era tale che, subito giunti alla presenza della signora Duchessa, ognuno si ponea a sedere a piacer suo o, come la sorte portava, in cerchio; ed erano sedendo divisi un omo ed una donna, fin che donne v'erano, chè quasi sempre il numero degli omini era molto maggiore.*”¹

Il cerchio o circolo conferisce continuità al discorso. Se si pensa alla prima giornata del Decameron, anche lì i giovani, che avranno il compito di narrare le novelle, si dispongono in un cerchio: “*[...] e quivi, sentendo un soave venticello venire, sì come volle la lor reina, tutti sopra la verde erba si puosero in cerchio a sedere.*”²

Per Platone il cerchio è la figura più perfetta, se pensiamo poi all'uomo vitruviano di Leonardo, vediamo la trasformazione del cerchio in un quadrato quindi il desiderio di rapportare la sfera celeste a quella terrestre, concetto che racchiude la summa del pensiero rinascimentale. Il cerchio ha una duplice valenza, rappresenta la dimensione intellettuale e spirituale, è il simbolo dell'avanzamento dello spirito umano ma è anche un segno magico di protezione e secondo la rappresentazione astrologica il cerchio è la trasposizione del Sole e della Luna.

Anche la figura della Duchessa (nella finzione testuale) accinge a una doppia allusione. Da un lato lei è una metafora dell'atto generativo, quindi il riconoscimento della realtà naturale puramente femminile, da un altro lei incarna il potere, Castiglione stesso lo conferma dicendo che in lei vi sono tutte quelle virtù che solo pochi uomini possono vantare di possedere. Nel suo bipolarismo traspare la *coincidentia oppositorum* del “mito dell'Androgino”, narrato da Aristofane nel Simposio di Platone, un figlio della Luna partecipante alla natura degli entrambi i sessi.

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro I, cap. VI, p.25.

2 Giovanni Boccaccio, *Decameron*; introduzione, commenti e note a cura di Antonio Enzo Quaglio, Garzanti, Milano 1974. Prima giornata, p.30.

La Duchessa, in questo senso è una trasposizione sublimata dell'identità femminile, che viene “smaterializzata” dalla realtà corporea e elevata alla sfera sovrasensibile del puro sapere. L'astrattezza della sua presenza materiale femminile è confermata anche dal fatto che essa convive con un marito “im-potente”.

Il suo potere però non consiste nel produrre direttamente il discorso, ma di guidare, ordinare, legittimare il ragionamento prodotto da altri, che dall'alto verso il basso e viceversa si rapportano all' essere idealizzato della Duchessa, tentando in questo modo di rappresentare quell'immagine unica e ideale della corte.

La corte pertanto non viene da lei istruita nel senso della trasmissione del sapere, ma viene sul suo modello quale “norma di bei costumi” educata:

“[...] a ciascuno era licito parlare, sedere, scherzare e ridere con chi gli pareva: ma tanta era la reverenzia che si portava al voler della signora Duchessa, che la medesima libertà era grandissimo freno [...]”¹.

Sotto il profilo etico-estetico, lei rappresenta il Bello in sé, quel bene assoluto al quale i compresenti desiderano attingere. Entrare nelle sue grazie e farsi accogliere dalla sua amorevolezza quasi materna è la massima aspirazione di felicità per ogni cortigiano.

Castiglione non ci consegna nessuna chiara descrizione di Elisabetta, noi non conosciamo i suoi tratti somatici, né sappiamo come essa amava adornarsi, abbiamo di lei un costrutto astratto ma assolutamente perfetto, sublimato appunto. Castiglione ce la presenta delineando le sue virtù e atteggiamenti che lei impone alla corte per congiunzioni ossimoriche: “graziosa e grave maestà”, “modestia e grandezza”, “onestissimi costumi e grandissima libertà”², che in sostanza ci dicono che lei è l'archetipo di quella regola universalissima della “aurea mediocritas” e quindi lei ha in se tutti gli elementi di valorizzazione di quell'immagine idealizzata che si desidera rappresentare.

Vittorio Cian, apporta una nota nella quale egli esprime dei dubbi sull'effettiva austerità e perfezione della corte urbinata, ciò viene testimoniato dai “Motti” di Bembo e dalle prime redazioni del “Cortegiano” stesso, più liberi nelle parole e nei concetti. Egli sostiene che : probabilmente la corte di Urbino non si differenziava dalle altre, l'immoralità era all'ordine del giorno anche lì, sicuramente la presenza dell'elemento femminile delle due donne raffinate quali la Duchessa ed Emilia Pio frenavano ogni crudezza negli atti e volgarità nelle parole.³ [Ho ritenuto opportuno sintetizzare il suo discorso, senza riprendere tutta la citazione].

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro I, cap. IV, p. 22.

² *ibidem*.

³ Vittorio Cian, *Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione annotato e illustrato da V.Cian, nota al IV cap. del primo libro a p.26 in Romagnoli, La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione del XVI secolo, Universitat de Barcelona 2009.*

In generale possiamo dire che il personaggio della Duchessa, appunto per la sua “grave maestà” e la carica segnica che in sé contiene, è abbastanza statico e di rado intervento diretto. Ma bisogna ribadire che nulla avrebbe senso se lei non ci fosse, per cui la sua aura di guida e di giudice è onnipresente.

Colei che mette in atto e rappresenta la sfera femminile è Emilia Pia. Lei è l'ingranaggio perfetto. Se la presenza della Duchessa resta nel suo insieme a-stratta e sovrastante, Emilia Pia è la presenza femminile materiale, di donna terrena. Attraverso lei l'atto generativo del discorso prende senso. Delegata dalla Duchessa, lei dà inizio al gioco:

*“Signora mia, poiché pur a voi piace ch'io sia quella che dia principio ai giochi di questa sera, non possendo ragionevolmente mancar d'obbedirvi, delibero proporre un gioco, del qual penso dover aver poco biasimo e men fatica; e questo sarà ch'ognuno proponga secondo il parer suo un gioco non più fatto; da poi si eleggerà quello che parerà esser più degno di celebrarsi in questa compagnia”.*¹

Questo intervento, interno alla mimesi dialogica, è fondamentale per comprendere la funzione di Emilia e con lei di tutte le donne. Non potendo lei disobbedire all'ordine della sovrana dovette accondiscendere prendendo parola, ma il compito effettivo a lei assegnato, quello di formulare con parole la sostanza del gioco, lei lo svia delegando gli altri, e con altri si sottintende gli uomini. Il produr ragionamenti, come anche definire uno schema del gioco non è considerato come un passatempo o svago, è un lavoro cerebrale che dà “fatica” e le donne sono esenti da tal fatica.

Questa forma di “autodiscriminazione femminile” viene ancor di più resa visibile dall'intervento di Gaspar Pallavicino. La sua funzione enunciativa è quella della controparte misogina, ma la sua misoginia non proviene da una presa di posizione individuale, lui è quella “verità storica” tanto sconveniente quanto reale che da secoli grava sulle donne. Pertanto egli disse:

*“Gran cosa è pur, [...] che sempre alle donne sia licito aver questa esenzione di fatiche, e certo ragion saria volerne in ogni modo intender la cagione[...]”.*²

Buona parte del terzo libro viene dedicata al dibattito sulla cagione o causa di questa realtà. Ma ciò che traspare già dai primi capitoli e dal semplificato sistema enunciativo dei dialoganti, è la voce dell'unico soggetto che crea e che le dice tutte. E la sua presa di posizione resta quella di desumere le donne dalla “fatica” intellettuale. E quando la parola, dopo la proposta del gioco di Gasparo, sarebbe dovuta passare a Costanza Fregosa, la voce della “giudice suprema” impone il freno dicendo:

*“Poichè madonna Emilia non vole affaticarsi in trovar gioco alcuno, sarebbe pur ragione che l'altre donne partecipassino di questa commodità, ed esse ancor fussino esente da tal fatica per questa sera, essendoci massimamente tanti omini [...]”*³

Emilia, a questo punto non può che asserire imponendo silenzio a tutte le donne.

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Corteiango*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro I, cap. VI, p. 26.

2 *ivi*. Cap.VII, p.26.

3 *ivi*, p.27.

Vista in questo modo sembra più una discriminazione delle donne, ma se si osserva la struttura globale del testo, quindi non solo gli interventi enunciativi, si può ben vedere una chiara distinzione nelle funzioni maschili e femminili, messi a parità nel loro valore. La parte femminile è attiva nel formare la circostanza del contesto giocoso, quella maschile nel formulare la sostanza. Questo significa che la Duchessa delegando Emilia rende alle donne il compito di guidare, di sostenere gli uomini nella “fatica” di formulare i ragionamenti. Quindi anche di far circolare i discorsi, definendo l'ordine tra i compresenti e mantenendo lo stato di rispettoso equilibrio. Quando l'ago della bilancia comincia ad incrinarsi mettendo a rischio il ben-essere comune, cosa che facilmente avviene in un dibattito tra soli uomini che ben volentieri se non sono “trattenuti” o “ingentiliti” nella loro espressività virile tendono verso una certa aggressività, intervengono le donne in maniera censoria.

Nello specifico, prendendo un esempio abbastanza particolare per le sue sfumature, vediamo che nel terzo libro, quando i ragionamenti volgono verso il tema religioso o meglio il degrado e il malcostume di certi rappresentanti della Chiesa, interviene il Magnifico con atteggiamenti radicali, direi quasi polemici. Aggiungo anche, che dietro il risentimento del Magnifico è ben udibile la voce di colui che si cela sotto la “porta-parola”¹ dell'enunciato, il messaggio è chiaro. Quindi il monologo del Magnifico che discorre con una valanga di esempi di “deviata” santità di “*molt'omini ippocriti e maledetti*”², incalzante pure man mano che il testo avanza, viene ad un certo punto frenato dall'intervento censorio di Emilia:

“Tanto piacer, avete di dir mal de'frati, che for d'ogni proposito siete entrato in questo ragionamento. Ma voi fate moltissimo male a mormorar dei religiosi e senza utilità alcuna vi caricate la coscienza[...]”³ e siccome il Magnifico insisteva sui suoi chiarimenti in riguardo all'ipocrisia di certi frati, Emilia si sente autorizzata ad intervenire in tono, direi, defraudato da quell'etichetta squisitamente signorile:

“Or non parlate de'frati, ch'io per me estimo grave peccato l'ascoltarvi e però io, per non ascoltarvi, levarommi di qui”.⁴

Ciò che qui va notato, oltre alla funzione stabilizzante delle donne, è la forte presa di posizione di Emilia in difesa della Chiesa e dei servitori di essa. Se secolarmente la Chiesa, come istituzione di potere e dettame delle disquisizioni teologiche ha rilegato le donne nel ruolo subordinante, adesso che il loro difensore ufficiale avanza delle argomentazioni che debellano la posizione di potere clericale ci si dovrebbe aspettare una reazione più continente. E invece Castiglione vuole che siano proprio le donne a censurare la violazione sacrale del Magnifico, questo probabilmente per mettere in luce che anche la passività e il fatalismo femminile hanno spianato la strada alla supremazia dei dettami dogmatici misogini e con essi al predominio degli uomini.

1 Definizione proposta da Amedeo Quondam in: *Il sistema enunciativo*, p. XXXII, introduzione al *Libro del Cortegiano*, Castiglione, Garzanti, Milano 2009.

2 Baldassar Castiglione, *il Libro del Corteiango*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. *Libro III, cap.XX, p. 283.*

3 *ivi*, p.285.

4 *ibidem*.

L'equilibrio, reso dalla complementarietà funzionale tra la sfera maschile e quella femminile può essere messo in crisi anche dalle donne. Questo avviene quando esse tentano di calcare il territorio filosofico, quindi la produzione degli elementi interni al ragionamento, riservato ai soli uomini. Il rischio che si crea è quello di una rottura dell'ordine quindi l'armonia nell'unità creata è soggetta alla minaccia di trasgredire in uno stato di chaos.

Nel secondo libro, dopo la provocazione di Ottaviano con la sua fatidica *fuori uscita de' termini* nel definire le donne *animali imperfettissimi di poca o niuna dignità*¹ si apre un acceso dibattito tra il Gasparo che insiste, apportando argomentazioni storiche, nel levare ogni briciolo di dignità femminile vista da lui inferiore appunto per la sua diversità, e Bernardo Bibiena che difende le donne valorizzandole nel suo essere diverse e quindi complementari e essenziali.

Durante tutta la disputa, le donne restano mute, senza un intervento reattivo. L'unica osservazione viene apportata dalla Duchessa, la quale non impone un freno ai “*morsi*” o accuse obbrobri, ma uscendo quasi dalla mimesi del gioco fa emergere gli effetti negativi, come causa dell'esasperata misoginia, sulla vita personale di Ottaviano che resta privato di riscontri amorosi da parte delle donne.

*“In questo modo, signor Ottaviano, parlate delle donne; e poi vi dolete che esse non v' amino?”*²

Da un mio punto di vista, la replica della Duchessa può anche essere posta ad un livello superiore per il suo peso concettuale, in quanto le parole dette non avranno mai il valore paritario dei fatti e la realtà è che , Ottaviano, privando le donne a parole, priva se stesso *“di tutti gli esercizi graziosi e che piacciono al mondo”*.³

Intanto l'assenza di parola in propria difesa pone persino il filogino Bibiena in uno stato di perplessità, quindi egli invoglia le donne ad opporsi formulando un ragionamento adatto alla tutela personale:

“E poich'io veggio le donne starsi così chete e supportar le ingiurie da voi così pazientemente come fanno, estimerò da mo innanzi esser vera una parte di quello che ha detto el signor Ottaviano, cioè che esse non si curano che di lor sia detto male in ogni altra cosa, pur che non siano mordute di poca onestà”.⁴

Ma al posto di una reazione intellettualmente plausibile, le donne “dicono la propria” usando il linguaggio del corpo:

“Allora una gran parte di quelle donne, ben per averle la signora Duchessa fatto così cenno, si levarono in piedi e ridendo tutte corsero verso il signor Gasparo, come per dargli delle busse, e farne come le Baccanti d'Orfeo, tuttavia dicendo: «Ora vedrete, se ci curiamo che di noi si dica male»”.⁵

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Corteiango*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro II, cap. XCI, p.246.

2 *ivi*, cap. XCII, p.247.

3 *ivi*, Libro III, cap.LII, p. 329.

4 *ivi*, cap. XCVI, p. 252.

5 *ibidem*.

Sotto approvazione del giudice-Elisabetta, le donne quindi si alzano, corrono verso il “carnefice” e con il gesto corporeo paragonato a quello delle Baccanti che dilaniarono Orfeo, esempio tra l’atro apportato dall’istanza superiore esterna alla mimesi del dialogo¹, simulano la loro disapprovazione.

Quindi l’ordine dell’armonia unitaria cortese sfocia in dis-ordine per la reazione “fuori dalla ragione” delle donne, che intromettendosi con la “materia del gesto corporeo” nel discorso promosso dalla razio maschile, creano uno stato di chaos.

Il dis-ordine può anche essere rappresentato pervia del valore simbolico del cerchio che in questa costellazione dei fatti viene rotto o disgregato dalle donne.

Gasparo, proprio per la sua funzione enunciativa, rende sempre “visibili” i punti di debolezza, ed anche qui non può che sostenere:

*“Ecco che per non aver ragione voglion valersi della forza ed a questo modo finire il ragionamento, dandoci, come si sol dire, una licenza braccasca”.*²

L’asprezza della situazione creata deve a questo punto essere riassetata. Le donne adesso sanno che non possono subentrare nei ragionamenti formulando i discorsi in propria difesa, devono quindi affidarsi ad un loro difensore – uomo. Qui prende la parola Emilia, che su legittimazione della Duchessa fa le veci di tutte le donne:

*“Poichè avete [Gasparo] veduto messer Bernardo stanco del lungo ragionare, avete cominciato a dir tanto male delle donne, con opinione di non aver chi vi contradica; ma noi metteremo in campo un cavalier più fresco, che combatterà con voi, acciò che l’error vostro non sia così lungamente impunito”.*³

L’onore di tale compito sarà reso, come abbiamo già visto, al Magnifico.

In sostanza possiamo sostenere che la voce delle donne, affinché sia ascoltata e resa “filosoficamente” partecipe, deve essere affidata alla voce del soggetto maschile.

Questa differenziazione mi fa pensare ad un testo di più di mille anni antecedente il “Cortegiano”, il “Simposio” di Platone. L’opera, già citata da me in precedenza per rilevare la natura ambigua della Duchessa nella finzione testuale, ha diversi punti di convergenza con quello di Castiglione. In primo luogo la complessità nella struttura formale come cornice della messa in scena della mimesi drammatica. Nel “Simposio” colui che riporta la actio e la sostanza degli avvenimenti del convito serale, non era presente personalmente ma può soltanto riferire ciò che in seguito ha appreso dai partecipanti diretti. La stratificazione complessa è resa sia dalla forma “confusionale” di trasmissione del messaggio ma è ancor di più offuscata dal salto temporale a cui è soggetto l’artificio scenico. Il referente esterno o *énonciateur* esterno ai dialoghi del convito², è Apollodoro.

1 Vgl. Birgit Wagner: *Dialog, Wissen, Geschlecht. Von Platon zu Fontenelle und Diderot*, S. 33 in: *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*, Gabriele Vickelmann- Ribémont, Günter Narr Verlag, Tübingen 2003. Mit “dialogexternen *énonciateur*” oder die “übergeordnete Äußerungsinstanz”, Birgit Wagner, nennt den textinternen Regisseur, der am Dialog selbst nicht teilnimmt. In der Folge “übergeordnete Äußerungsinstanz” ist die textinterne Entsprechung des Regiewillens des Autors.

2 *ibidem*.

Egli, su richiesta del suo amico Glaucone, racconta quello che accadde molti anni fa e che gli fu a sua volta riferito dai presenti, in buona parte dal suo maestro Socrate. Specularmente nel “Cortegiano” i fatti avvenuti alla corte urbinata appartengono al passato e ci vengono riferiti non dal diretto partecipante:

“[...]benché io non v'intervenissi presenzialmente per ritrovarmi, allor che furono [i ragionamenti] detti, in Inghilterra, avendogli poco appreso il mio ritorno intesi da persona che fedelmente me gli narrò, sforzerommi a punto, per quanto la memoria mi comporterà, ricordarli[...].”¹

Ma non è solo la similarità nella struttura formale ad essere interessante, ciò che va rilevato in legame al tema da me affrontato è la presenza-assenza della figura femminile.

Nel “Simposio” i partecipanti espongono un monologo in onore di Eros. Il sesto e ultimo discorso è affidato a Socrate il quale però pone i ragionamenti a colei che a suo tempo gli fu da maestra e lo rese edotto sulla natura dell'Eros. Quindi tra i compresenti, vi appare anche se in maniera mimetica perché la voce è di Socrate, una figura femminile, Diotima, una straniera di Mantinea. Noi sappiamo che i simposi erano convegni di cittadini maschi adulti, le donne, se non erano destinate ai servigi pratici di suonatrici, non vi partecipavano. Ma Socrate, all'interno del contesto esclusivamente maschile, formula un discorso “partorito” dall'intelletto di una donna che adesso pervia del medium Socrates, educa, istruisce i “*nobilissimi omini di bon ingegno*” come avrebbe detto il Castiglione.

La figura di Diotima sembra in maniera relazionale nel “Cortegiano” assunta dalla Madama Emilia Pia. Pertanto l'autore presentandola la descrive così:

*“[...]dove era la signora duchessa [...] si ritrovava la signora Emilia Pia, la qual per esser dotata di così vivo ingegno e giudicio, come sapete, pareva la maestra di tutti, e che ognuno da lei pigliasse senno e valore”.*²

Il punto cruciale è che nel “Simposio” il ragionamento filosofico è formulato dalla presenza femminile assente nei suoi connotati corporei, nel “Cortegiano” inversamente abbiamo una presenza fisica ma un'assenza nell'atto concreto di formulazione. Il compito di “quest'assenza” viene reso fattibile dall'affidamento alla voce maschile del Magnifico.

Che Diotima, sacerdotessa o etéra di Mantinea del IV a.C., sia realmente esistita o meno (è possibile che sia una creazione dell'ingegno platonico), noi non lo sappiamo, ma sta di fatto che anche a lei, nel “Simposio”, Platone affida una funzione ben precisa. La sua presenza, proprio in quanto donna, deve avvalorare un discorso che di partenza è avverso alla complementarietà tra uomo e donna nella prassi e norma dell'amore. Se l'approccio amoroso eterogeneo non ha bisogno di essere contestato nella sua naturalità e il fine ultimo, quello della procreazione (finalità pratica) e rendere l'immortalità al bene posseduto (finalità filosofica), quello omosessuale deve essere giustificato, affinché sia accettato come una norma sociale.

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro I, cap.I, p.17.

²ivi, cap. IV, p. 21.

Siccome qui è l'omosessualità maschile a dover essere giustificata e discolpata, perché quella femminile viene una sola volta sfugitamente nominata da Aristofane, il “permesso” deve essere impartito dalla donna. Ed è proprio qui che avviene un ribaltamento nella stessa figura di Diotima, che sembra disgregarsi nella propria coscienza e presenza di donna e persistere in forma di automa sottomesso alla guida egemonica di Platone. Il discorso che lei/lui formula è un *matricidio simbolico*¹, un annullamento dell'esperienza femminile nella sua maternità, un nihilismo gnoseologico che la espropria nella sua capacità di essere resa partecipe dell'esperienza amorosa come via di perfezione degli animi.

Per dare una sintesi, Diotima sostenne, che solo gli uomini “incolti” ma fecondi nel corpo si rivolgeranno per necessità alla “materia” del corpo femminile, e generando essi parteciperanno alla immortalità ciclica della specie umana, quelli invece che sono fecondi nell'anima (di saggezza e ogni altra virtù) si uniranno col simile cercando il bello e dalla loro creatività nasceranno opere immortali.

*“Wer nun diese [Weisheit, Besonnenheit und Gerechtigkeit] als ein göttlicher schon von Jugend an in seiner Seele trägt, der wird auch wenn die Zeit herankommt Lust haben zu befruchten und zu erzeugen. Daher geht auch, meine ich, ein solcher umher das Schöne zu suchen, worin er erzeugen könne. Denn in dem häßlichen wird er nie erzeugen.”*²

A parte questo, devo comunque rendere gli onori all'inventiva di Platone e soprattutto al potere retorico di Socrate/Diotima che riuscì a rendere possibile e plausibile ciò che per natura è impossibile. Come sostenne Adriana Cavarero, nel discorso di Diotima *“la mimesi è totale, non mancano né l'accoppiamento, né il concepimento, né il travaglio, né il parto, né il figlio. Protagonista è l'amore omosessuale che spinge gli uomini a desiderare i bei corpi e le belle anime”*.³ Argomentando, egli/lei consegnò agli uomini il dono della procreazione di creature eterne come “Iliade” e “Odissea” di Omero, oppure la “Teogonia” di Esiodo, ma anche l'impegno legislativo di Solone ecc. , che più ancora dei figli mortali di chicchissia, partecipi soltanto dell'immortalità ciclica della specie umana, onoreranno i padri di gloria eterna.

*“Und jeder sollte lieber wollen solche [unsterbliche Werke] Kinder haben als die menschlichen, wenn er auf Homeros sieht und Hesiodos und die anderen trefflichen Dichter, nicht ohne Neid was für Geburten sie zurück lassen, die ihnen unsterblichen Ruhm und Angedenken sichern wie sie auch selbst unsterblich sind.”*⁴

Il testo di Platone non trasmette però una sensazione di misoginia sovversiva, è più un tentativo naif di portar via alla donna ciò che per natura è già suo, quasi una rassegnazione alla impossibilità di una propria esperienza femminile.

1 def. proposta da Adriana Cavarero in: *Nonostante Platone; Figure femminili nella filosofia antica*, Adriana Cavarero, Editori riuniti, Roma 1992. Cap. IV – Diotima, p.99.

2 Platon, *Das Gastmahl*, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, hg. von Jürgen Mittelstraß, C.H. Beck Verlag, München 2008. S. 68 / 209 a-b.

3 Adriana Cavarero, *Nonostante Platone*. Cap IV – Diotima, cit. p.102.

4 Platon, *Das Gastmahl*. S.69/209 d-c

Pertanto bisogna sottolineare che nel discorso filosofico (territorio esclusivamente maschile) sulla natura dell'Eros, quindi sull'amore, Platone ha visto la necessità di una presenza femminile.

Questa proposizione di “integrare” la donna, è stata ben definita in “Dialog, Wissen, Geschlecht” dall'autrice, filologa, ricercatrice Dott. Birgit Wagner:

“Die Fremde aus Mantinea, deren Reden Sokrates im Gastmahl wiedergibt, bleibt im platonischen Dialog eine Ausnahme. Üblicherweise sprechen in diesen Schriften Männer mit Männern, spricht Sokrates mit seinen Schülern. Daß einer énonciatrice gerade dort das Wort erteilt wird, wo es um das Wesen des Eros geht, ist kulturhistorisch außerordentlich folgenreich. Es wird auch nach dem Wiederaufleben der Dialogform in der italienischen Renaissance durchaus üblich bleiben, weibliche Figuren an Gesprächen teilnehmen zu lassen, in denen es um das Wesen der Liebe oder um das höfische Verhalten geht; die bekannten Beispiele dafür sind die Asolani des Pietro Bembo und der Cortegiano von Baldassar Castiglione. Die Frauen der italienischen Renaissance teilen somit mit Diotima, der Fremden aus Mantinea, die Eigenschaft, daß ihnen Kompetenz in Hinblick auf lebensweltliche Klugheit und zwischen menschliche Verhaltensnormen zugetraut und zugesprochen wird.”¹

Quindi il narcisismo sciovinista maschile, tanto bramato dal subconscio platonico, che ci porta a pensare che l'uomo ricerchi una dimensione quale individuo solo, solitario, proprio perché la donna non solo non gli può essere complementare, quanto addirittura potrebbe intralciarlo nella vita e nella sua evoluzione quale uomo di cultura, trova il proprio limite nella realtà dei fatti.

Noi sappiamo che proprio nell'ultimo trentennio del Quattrocento ci fu un rinnovato interesse per i testi di Platone, e la concezione dell'amor socraticus, fondata appunto sul ragionamento filosofico di Diotima, si trasforma in amor platonicus definizione coniata da Marsilio Ficino.

Castiglione stesso riconobbe alla figura di Diotima, quella presenza necessaria nel discursus maschile. Citandola nel “Cortegiano”, egli non volle riferirci sulla controversia delle tesi da lei sostenute ma onorarla quale donna saggia che istruì Socrate rivelandogli i misteri dell'Eros:

“[...] perchè Socrate istesso confessa, tutti i misteri amorosi che egli sapeva, essergli stati rivelati da una donna, che fu quella Diotima”.²

Come abbiamo già visto, la funzione di Emilia e delle altre donne è quella di veicolare e promuovere la comunicazione che nella sua formulazione interna al tema di dibattito resta riservata agli uomini, ma a partire dall'ultima parte del terzo libro, quando il tema è quello dell'amore, si può osservare che Emilia vi interviene direttamente e a pieno titolo. Ciò è dovuto alla considerazione che la donna ha esperienza diretta e ne è la promotrice dei sentimenti amorosi. Ma questo è il tema sul quale mi soffermerò nel prossimo capitolo.

¹Birgit Wagner: *Dialog, Wissen, Geschlecht. Von Platon zu Fontenelle und Diderot*, S. 35 in: *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*, Gabriele Vickelmann-Ribémont, Günter Narr Verlag, Tübingen 2003.

²Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro IV, cap.LXXII, p. 454.

4 L'INTRATTENIMENTO ED IL GIOCO TRA L'AMOR CORTESE E L'AMOR PLATONICO.

Magnifico: *“molte volte il non amare non è arbitrio nostro, se alla donna di palazzo occorrerà questo infortunio che l'odio del marito o l'amor d'altri la induca ad amare, voglio che ella niuna altra cosa allo amante conceda eccetto che l'animo; né mai gli faccia dimostrazion alcuna certa d'amore, né con parole, né con gesti, né per altro modo, tal che esso possa esserne sicuro.”*¹

In risposta Roberto da Bari, ridendo: *“Io, mi appello di questa vostra sentenza e penso che averò molti compagni; ma poiché pur volete insegnar questa rusticità, per dir così, alle maritate, volete voi che le maritate siano esse ancora così crudeli e discortesi e che non compiacciano almen in qualche cosa i loro amanti?”*²

Con questo sottile moralismo, appena temperato dalla cultura classicista del Castiglione-Magnifico, apro il capitolo sull'amore. Un tema in più punti confutato, più volte ripreso, più volte scatenante un brio e una singolar tensione degna dell'ambiente di corte. È proprio la struttura dialogica dell'opera che permette al suo interno uno scambio continuo di opinioni, di idee, di rielaborazioni mentali e proposte pubbliche dei propri pensieri. Visto dall'esterno è un intricato e ben congegnato gioco di squadra che ci tiene tutti in atteggiamento curioso e propositivo, che ci spinge a voler conoscere il parere degli astanti, mentre uno innalza le sue convinzioni, un altro le umilia con gentilezza e un altro ancora le modera. Ritorniamo però ai nostri parallelismi tra il mondo maschile e il mondo femminile, tra loro complementari e necessari l'uno alla sopravvivenza dell'altro, ma senza che si evitino, durante gli incontri a corte, commenti un po' pungenti e dissacranti nei confronti del mondo della donna. Abbiamo già presentato nei paragrafi precedenti quali sono alcune caratteristiche e ambiti propri della donna, di cui assolutamente un uomo non potrebbe farsi carico, se non altro per questioni biologiche: fare la madre nonché tutto ciò che ne consegue di strettamente legato al nutrimento dei figli e alla loro primaria istruzione e questo malgrado i tentativi di Platone di dimostrarne il contrario. La donna, abbiamo visto precedentemente veicola i discorsi, con i suoi modi gentili ed una tenerezza molle e delicata affina gli animi maschili. Lei intrattiene, con quella dovuta affabilità e gravità temperata di sapere e bontà. Lei è foriera di piacere. Questo è un elemento molto importante in un periodo in cui si riconosce il piacere sessuale ed insieme a questo si analizza l'importanza dei sentimenti, perché riconoscere ciò equivale a mettere in discussione i matrimoni combinati, funzionali per accrescere il potere o rinforzare lo stato patrimoniale di una famiglia.

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. LVI, p.335-336.

² *ibidem*.

È proprio il Magnifico che coniuga il concetto di amore con quello di matrimonio. È un concetto assolutamente innovativo rispetto a quello della cultura cortese medievale. Secondo quella concezione l'amor cortese è coesistenza di desiderio erotico e elevazione dello spirito, che nobilita l'uomo. È sofferenza e piacere, struggimento, tormento ed esaltazione e un eventuale insuccesso non era vissuto con disagio ma come esperienza atta ad affinare lo spirito. È un rapporto che si instaura tra dama e amante, in un rapporto univoco e assolutistico, riconoscendo una totale dedizione e concessione ad un solo amante, un totale amore per una sola dama. Lei è per l'amante unica, irraggiungibile, elevata ad un livello sublime. Egli la adora, la rispetta, è al suo servizio con umiltà. Egli non richiede nulla in cambio anche se lo stesso amor cortese implica una caratteristica sensuale del rapporto. Di solito questo rapporto si sviluppava tra un cavaliere e la dama di palazzo, la consorte del Signore per intenderci e questo anelare e i conseguenti tentativi di farsi notare ed amare componevano la summa comportamentale dell'amor cortese. Questi comportamenti trovavano significato in un ambito sociale ben preciso dunque, soltanto all'interno del quale potevano esplicarsi e trovare spazio. L'amore cortese è un amore adultero, tenuto in segreto, privato dagli sguardi altrui. Poteva questa forma d'amore adesso realizzarsi, la dove si dipinge un ambiente tanto civile che svia da ogni forma conflittuale tra religione, norme sociali, insomma tra ciò che è lecito o meno? Doveva, per forza se consideriamo che l'amore è inscendibile dall'essere umano.

Malgrado Castiglione, volle rielaborare e sviluppare la tematica dell'amore nel quarto e l'ultima parte del terzo libro del "Cortegiano", possiamo osservare che il tema in ogni sua forma e espressione è onnipresente. L'amore è anche esso una forma di civiltà e incivilimento che educa, stimola, perfeziona. Esso rinnova il vigore, innalza gli "spiriti vitali", dona creatività e *"ci pare che sempre il cielo e la terra ed ogni cosa faccia festa e rida intorno agli occhi nostri, e nel pensiero come in un delizioso e vago giardino fiorisca la dolce primavera dell'allegrezza"*.¹

Quel benessere di cui parla il filogino Cesare, confermato tra l'altro dal misogino Fregoso non è forse il sinonimo di quel sentimento che si prova quando si è innamorati? E non è forse l'amore il fulcro dell'ispirazione poetica?

È chiaro che la presenza femminile in tutto questo è essenziale. Senza l'amore per Laura, Petrarca non avrebbe mai composto "Il Canzoniere", Dante privato di Beatrice mai avrebbe trovato ispirazione per la "Vita Nova" e la "Divina Commedia", in assenza dell'amore e dalla donna amata non sarebbe mai esistito il "Dolce stil novo" con quelle meravigliose canzoni e ballate di Guido Cavalcanti o Guinizzelli.

Castiglione sottolinea che le opere, in parte sopra citate, dei grandi poeti furono composti in *"questa nostra lingua"*² volgare, questo a ribadire la naturalezza con quale si crea spronati dalla scintilla ispiratrice del sentimento così naturale come l'amore.

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro II, cap.I, p. 118.

2 *ivi*. Libro III, cap. LII, p.329.

Questo però fa rilevare un altro aspetto, la lingua in uso è essenziale per la ricezione, se l'uomo vuole compiacere alla donna amata egli deve mediare comunicando con lei nella lingua di sua comprensione. Questo in un certo senso ne sottolinea l'esclusione della donna dalla cultura alta se consideriamo anche che i componimenti in latino erano sempre visti come espressione di questa. D'altronde, la reciproca adesione al dialogo che è la forma più elevata della comunicazione offre l'occasione ai poli di avvicinarsi creando in questo senso una maggior apertura alla comprensione dell'altro.

Noi sappiamo che le donne non hanno quasi voce in capitolo nell'atto di formulazione, però ci viene riferito che tutto avviene in loro presenza, quindi sotto l'attenzione del loro occhio. Possiamo supporre che là dove si crea il vuoto dall'assenza di parola questo venga colmato con il gioco raffinato dei gesti e sguardi. L'opera di Castiglione non è un romanzo d'ispirazione romantica, non è un'introspezione che riporta alla luce tutte le sensazioni e emozioni cosce o subcosce della psiche umana, qui tutto è detto e non detto, lasciato alla libera interpretazione del lettore. Qui la scena è quasi sempre la stessa, delimitata dalle stanze private della Duchessa, gli attori sono sempre gli stessi, il tempo, a parte quel riferimento delle ore serali, sembra restare lì, immutato, sospeso e appeso come un bel quadro. Non a caso l'autore stesso definisce la sua opera come *“un ritratto di pittura della corte Urbinate”*¹, e lui vuole lasciare tutto lì, alla mimesi del dialogo.

Se noi realizziamo che l'interscambio comporta una reciproca adesione non solo alla formulazione linguistica ma anche un'acquisizione, un dare e ricevere di doti, di comportamenti che appartengono per natura all'altro, allora possiamo notare che l'uomo avvicinandosi alla grazia, finezza, amabilità femminile diviene per sua natura più raffinato. Questo non sottintende necessariamente una deviazione perché la “buona opinione” di sé è prioritaria, in un'epoca in cui “l'amore ellenico” non era ben visto, ma l'assimilazione dei tratti altrui fa emergere una chiara e rispettosa integrazione nella condivisione degli spazi comuni.

Tra tutti gli *“esercizi graziosi e che piacciono al mondo”*² Castiglione nomina la musica e le danze. *“Chi studia di danzare e ballare leggiadramente”*³ condivide in quest'arte uno spazio comune dove i ruoli non si intralciano ma si interscambiano in un linguaggio del corpo e dei sensi.

La stessa scelta di Castiglione di introdurre la mimesi dialogica in una forma più oziosa e non formale quale il gioco, prelude una certa interazione relazionale tra i compresenti, il lettore però rimane privato dalla *aktio*, tutto resta limitato alla parola, il resto è lasciato alla fantasia. A tale proposito l'autore ci riferisce che alla corte *“tra l'altre piacevoli feste e musiche e danza che continuamente si usavano, talor si proponeano belle questioni, talor si faceano alcuni giochi ingenui ad arbitrio or d'uno or d'un altro, ne quali sotto varii velami spesso scoprivano i circostanti allegoricamente i pensier sui a chi più loro piaceva”*.⁴

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Dedicatoria, cap. I, p.6.

2 *ivi*. Libro III, cap.LII, p.329.

3 *ibidem*.

4 *ivi*, Libro I, cap. V, p.23

Il gioco quindi era un mezzo e un modo raffinato di praticare l'amore cortese. Apparentemente, l'atmosfera tra i compresenti era di assoluta fratellanza privata dalla competizione, che altrimenti in un ambiente cortese è ben presumibile che vi sia considerando il desiderio del cortigiano di entrare nelle grazie del Duca: *“e pareva che questa fosse una catena che tutti in amor tenesse uniti, talmente che mai non fu concordia di volontà o amore cordiale tra fratelli maggior di quello, che quivi tra tutti era”*.¹ Ma nello stesso tempo, all'interno di questa fratellanza con le donne: *“si aveva liberissimo ed onestissimo commercio; chè a ciascuno era licito parlare, sedere, scherzare e ridere”*.² All'interno quindi del cerimoniale cortese, riservato ad un numero ristretto di eletti, si pratica una forma di rito iniziatico volto alla scoperta dei misteri amorosi, dove i cortigiani e le cortigiane sperimentano l'arte di compiacere definendo i parametri di bon costume, di ciò che è lecito o meno. L'unione, quasi genetica, delimita e circoscrive l'ambiente in un *“pluribus unum”* dove ogni elemento è reso responsabile del processo conformativo. Non è un ambiente massonico, quello che Castiglione ci riporta, è più un adattamento intuitivo dove ognuno ha la coscienza del proprio status che va curato e preservato. Per questo anche un'attività ludica come il gioco sarà sottoposta alle regole, non solo ovviamente quelle interne alla formulazione, ma quelle imposte dalla *“messa in scena”* del teatro cortese quale ambiente eletto per gli eletti.

Abbiamo nei capitoli precedenti appreso che le donne sono esenti dall'atto di formulare il gioco, attività riservata agli uomini e in cornice, essi dibattono sulle possibili varianti del gioco da attuare. Prima che la scelta definitiva cada sul *“formar con parole il perfetto cortigiano”* vengono a turno avanzate diverse proposte e ciò che qui va notato, è che esse volgono tutte sulla dominante amorosa, tanto da farne della *“Ars amandi”* un tema che necessariamente va discusso e chiarificato. Vediamo adesso più precisamente, l'intreccio testuale.

Il primo a parlare è il filogino Cesare Gonzaga, il quale pone una questione abbastanza complessa nei suoi contenuti. Egli sostiene che in ogni essere umano risiede, metaforicamente detto, un seme di pazzia, in altri termini una dote innata, che se stimolata in maniera appropriata può *“multiplicar quasi in infinito”* donando *“meravigliosi piaceri”*.³ La tematica sembra riprendere ciò che sostenne Diotima nel Simposio platonico, quando essa disse che tutti gli esseri umani posseggono capacità creative, una scintilla d'immortalità, che se resa feconda nell'unione con il bello dona frutti meravigliosi. Questi frutti sono le grandi opere, memorabili gesti o atti di meravigliosa pazzia creativa. E ognuno, secondo Cesare Gonzaga, ne esce *“pazzo”* secondo la propria predisposizione: chi in musica, chi in versi, chi nelle danze, chi nel cavalcare ecc.

L'amore non è solo fonte di ispirazione creativa può avere una connotazione negativa causando perdita di senno: *“Io già son impazzito in amore”*⁴, sostenne qualcuno tra i compresenti.

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro I, cap.IV, p.22.

2 *ibidem*.

3 *ivi*. cap. VIII, p.29.

4 *ibidem*.

È interessante che Cesare Gonzaga nel descrivere la prassi catartica volta a liberare l'individuo dalla sua "pazzia repressa" apporta come esempio il tarantismo pugliese, un rito di esorcizzazione ben analizzato e documentato negli anni sessanta dall'antropologo Ernesto de Martino in "La terra del rimorso".

Dopo la proposta del Gonzaga, la parola passa all'Unico Aretino, il quale vuole trattare della crudeltà delle donne che rifiutano di corrispondere all'amore degli uomini. Il suo tema ha un legame biografico, e il lettore viene quasi ribaltato verso la realtà staccandosi dalla finzione testuale. Unico è segretamente innamorato della Duchessa e un amore verso la propria sovrana è assolutamente illecito. Ma lui stuzzica la situazione provocando i compresenti a dibattere sul diadema che la Duchessa porta in fronte raffigurante un scorpione a forma di "S". Lo scorpione simboleggia la freddezza della donna verso chi le è innamorato e le metafore sono troppo evidenti per non essere notate dalla corte. La tensione viene arginata dalla Madama Emilia, che vedendo la Duchessa in un sorriso imbarazzante, reazione tipicamente femminile, chiede ad Aretino di non continuare più con le insinuazioni affidandosi in questo modo al suo buon giudizio. Ad Aretino non resta altro che trasformare la "pazzia dell'angoscia amorosa" nell'impeto creativo e compositivo dei versi poetici. Castiglione dice, che Unico recitò un sonetto in onore della Duchessa, un sonetto che di fatto, nella realtà venne da lui composto.

Perché l'autore del "Cortegiano" ritenne necessario riportare un fatto non finzionale così compromettente e privato, dopo aver decantato l'onestà e le virtù di Elisabetta, noi non lo sapremo, però come vedremo più avanti, la scena si ripropone nel terzo libro durante la trattazione del tema amoroso.

Nella cornice, l'autore presentando gli attori, apporta comunque diversi aspetti biografici legati proprio all'esistenza reale dei personaggi. Questi ci pervengono in maniera diretta, quando sono essi stessi a sostenerlo o in maniera indiretta, quando si deducono leggendo tra le righe. Tra questi vi è Ottaviano Fregoso, al quale secondo l'ordine toccherebbe adesso proporre le modalità del gioco. Nella finzione testuale, Ottaviano si dibatte dalla controparte misogina quindi avversa alle donne e da ciò che ci riporta la storiografia sappiamo che in vita reale egli non si sposò mai e svìò sempre dai contatti amorosi con le donne. Precedentemente abbiamo visto, che quando nel secondo libro egli esorta la sua fatidica sulla imperfezione delle donne, la Duchessa risponde riportandolo alla realtà dei fatti di una vita solitaria e privata dei piaceri.

Adesso in cornice, egli ammette con rammarico che ha sempre diffidato dal "servire" la propria donna con il dovuto sentimento e questo non per un'indigenza verso il gentil sesso, ma per la propria viltà, paura di soffrir le pene d'amore. Quindi il tema che lui vorrebbe approfondire è quello dei "dolci sdegni" o meglio di riflettere sulle ragioni che suscitano gli sdegni di chi è amato verso chi ama.

A questo punto, procedendo secondo l'ordine stabilito per gli interventi, prende la parola Pietro Bembo. Letterato, umanista, grammatico, scrittore e autore degli "Asolani" (1505) opera incentrata sui dialoghi filosofici sull'amore platonico e dedicata alla sua giovanile passione Lucrezia Borgia, interviene come teorico e esperto dell'argomento amoroso.

Egli vorrebbe ampliare la tematica degli sdegni amorosi, esposta di Ottaviano, soffermandosi sulle cause che suscitano tali rifiuti:

*“Vorrei adunque che'l gioco nostro fusse che ciascun dicesse, avendo ad esser sdegnata seco quella persona ch'egli ama, da chi vorrebbe che nascesse la causa del sdegno, o da lei, o da se stesso; per saper qual è maggior dolore, o far dispiacere a chi s'ama, o riceverlo da chi s'ama”.*¹

L'occasione di discuterne gli sarà offerta nel quarto libro, tutto incentrato sulla trattazione dell'amore platonico, prima però l'autore vuole affrontare quei argomenti che furono la ragione stessa della sua grande “fatica” e cioè definire l'insieme delle qualità proprie del cortigiano e della cortigiana.

Castiglione, abilmente svia la tematica amorosa, che sicuramente è un argomento che suscita grande interesse tra i presenti ma anche per il lettore, in una direzione che ha un retrogusto di malinconico pessimismo, tanto da appesantire il clima interno che altrimenti dovrebbe dare una sensazione di leggera allegria. Per questo, quando Federico Fregoso (fratello di Ottaviano) propone di dibattere sul perfetto cortegiano, sia il lettore che i compresenti si lasciano trasportare con curiosità verso le argomentazioni promossi nei dialoghi.

Quindi, la trattazione della tematica amorosa resta apparentemente sospesa (il tema è comunque presente in maniera frammentaria in tutta l'opera) fino al terzo libro, dove si ripropone come un continuum discorsivo al tema della perfetta donna di palazzo.

4. 1. LA TEMATICA AMOROSA NEL III LIBRO.

Abbiamo già avuto modo di passare in rassegna buona parte del terzo libro dedito a modellizzare la donna di palazzo nelle sue qualità e virtù necessari sia a creare l'unità della corte, sia al benessere del cortigiano. Abbiamo poi osservato la scia di esempi essenziali a confermare quanto schematizzato prima, quindi nella diegesi dialogica del dibattito tra misogini e filogini. Adesso dobbiamo osservare ed analizzare come viene concretizzato ed esplicato il discorso attorno all'amore cortese. Nel terzo libro l'amore sul quale si dibatte non è quello sublimato e astratto dalla realtà sensibile, ma è quello terreno, del corpo, mente e anima se parliamo in termini convenzionali.

Una gran parte di esempi “probanti” è già stata funzionale ad introdurre il tema amoroso. Quando Castiglione nominò Camma², moglie del principe Sinatto, la quale fu tanto coraggiosa in amore che preferì il suicidio piuttosto che convivere con il nemico, egli volle decantare le virtù delle mogli fedeli e dedite ai propri mariti più che per se stesse.

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro I, cap.XI, p.34.

² *ivi*. Libro III, cap. XXVI, p.291.

Quando citò di una giovane fanciulla che pur ardendo d'amore per il giovane spasimante mantenne la continenza, oppure un'altra che morì di dolore per essere stata data in sposa a colui che non amava, ma per non disobbedire al padre dovette accondiscendere, sapendo malgrado di perir di mal d'amore.¹ Sono tutti atti di grande amore che, come in questi casi, o per conformismo al "terrorismo" sociale o per il male dei terzi finirono in tragedia.

In maniera inversa ci furono molti uomini e donne che ebbero gusto a trasgredire e peccarono in lussuria come la Semiramis, regina dell'Assiria che ritroviamo nel secondo cerchio dell'Inferno di Dante, accanto a lei Cleopatra, ma anche il corrispondente maschile come Sardanapali, re d'Assiria, famoso per la sua incontinenza.²

Adesso, passando per la storia e le storie, Castiglione vuole concretizzare, o meglio normizzare la prassi amorosa inserita nell'ambiente cortese. Quindi, definire quei parametri di interazione emozionale tra uomo e donna, senza che questi vadano in conflitto con i dettami sociali o inversamente a scapito dei sentimenti amorosi congeniti all'esistenza umana.

I ragionamenti sull'amore, toccano in egual misura sia l'uomo che la donna, questo implica una maggior cooperazione nei dibattiti tra i cortigiani e le cortigiane. Emilia, delegata dalla Duchessa e in rappresentanza delle donne, in questa parte si rende più attiva. La sua figura, diviene un revival di Diotima socratica, che ammaestra i cortigiani insegnando come essi debbano attenersi al sentimento offerto alla donna amata, ma anche svelare quel che alle donne piace e come essi la debbano servire.

Allo stesso modo il cortegiano le dovrà insegnare a distinguere le lusinghe sincere da quelle artificiose, funzionali solo ai bassi scopi, ma anche quel che l'uomo deve fare per mantenere la grazia della donna amata e come egli non debba umiliarsi o umiliare quando si è presi dal senso di gelosia.

Vediamo più esattamente nel tessuto testuale, come Castiglione affronta tale impresa. Dopo che il Magnifico ha perorato tutti i benefici effetti delle virtù femminili, interviene Fregoso, che vorrebbe approfondire il discorso intorno ai ragionamenti d'amore e soprattutto come la dama di palazzo si deve comportare quando viene corteggiata e se tale atteggiamento è frutto di un sincero sentimento o se è un'astuta "industria" della creatività maschile.

Il consiglio che dà il Magnifico, è quello della diffidenza, di non credere sempre a tutto quel che l'uomo dice o promette. Per averne la certezza e nello stesso tempo per poter declinare una situazione intrigante la donna possiede un'arma molto efficace, quella dell'inscenata finzione. Lei dimostrerà di non capire e abilmente declinerà i discorsi verso un'altra direzione e se il cavaliere insisterà, lei, con quel sorriso tipicamente femminile, apertamente prenderà il tutto per una burla. Quindi lei deve saper abilmente dissimulare o simulare fingendo di non intendere.

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap.XLII – XLIII, pp.312-316.

² *ivi*, Libro III, cap.XXXVI-XXXVIII, pp.305-309.

Lo stereotipo dell'ignoranza femminile può essere reso utile nei casi in cui la donna deve sviare da una circostanza che la mette a disagio. In questo modo lei non offenderà lo spasimante e nello stesso tempo non si esponderà al rischio, quest'arte di uscire mantenendo la dignità e rispetto io chiamerei la diplomazia al femminile.

La situazione si complica quando il sentimento di lui è sincero e le sue parole esprimono *“quella passion che tanto affligge talor i cori umani”*¹. Allora il Magnifico asserisce al fatto che colui chi è innamorato tende a perdere la parola e non si divaga tra le chiacchiere, ma questa non è una regola assoluta.

L'annotazione sull'eloquacità maschile resta sospesa fino all'intervento di Unico Aretino, il quale, riprendendo quasi il monologo promosso in cornice, continua a palesare i sentimenti verso la sovrana Elisabetta: *“lo amare a me non fu mai insegnato, se non dalla divina bellezza e divinissimi costumi d'una Signora, talmente che nell'arbitrio mio non è stato il non adorarla, non che ch'io in ciò abbia avuto bisogno d'arte o maestro alcuno”*.²

Aretino insiste apertamente a dichiararne il proprio, a detta di lui, amore per la Duchessa, senza curarsi della pubblica opinione. Il freno, viene come al solito sancito dalla fedele protettrice e amica Emilia, che impuntò ad Aretino il suo essere fin troppo *“gratissimo universalmente alle donne”*³, quindi le sue fanfare sono ben note e risapute dalla corte.

Scoperto nel proprio difetto, Aretino, si schermì sostenendo di sentirsi odiato, ma chiese comunque ad Emilia di insegnargli quel che deve fare per essere corrisposto come vorrebbe:

“Ora, per rispondere [...] dico che ognun sa e vede che voi siete amabilissimo; ma che amiate così sinceramente come dite sto io assai dubbiosa, e forse ancor gli altri; perchè l'esser voi troppo amabile ha causato che siete stato amato da molte donne, ed i gran fiumi divisi in più parti divengono piccoli rivi; così ancor l'amor diviso in più che in un obbietto, ha poca forza; ma questi vostri continui lamenti ed accusare in quelle donne che avete servite la ingratitudine, la qual non è verosimile, atteso tanti vostri meriti, è una certa sorte di secretezza per nasconder le grazie, i contenti e i piaceri da voi conseguiti in amore, ed assicurar quelle donne che v'amano e che vi si son date in preda, che non le publiciate; e però esse ancora si contentano che voi così apertamente con altre mostriate amori falsi per coprire i lor veri; onde se quelle donne, che voi ora mostrate d'amare, non son così facili a crederlo come vorreste, interviene perchè questa vostra arte in amore comincia ad esser conosciuta, non perch'io faccia odiare”.⁴

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap.LV, p.333.

2 *ivi*, cap. LX, p.341.

3 *ibidem*.

4 *ivi*, cap LXII, pp. 342-343.

Negli accorgimenti di Emilia, ritorna il motivo Dantesco di “donna schermo”. Nella “Vita Nova”, Dante finge di servire altre due donne alfine di non compromettere il suo vero amore, Beatrice. L'espedito di “donna schermo” è una costante dell'amore cortese, la segretezza deve essere tenuta e soprattutto adesso dove ogni gesto è sottoposto alla pubblica opinione.

Questo celare agli occhi altrui in realtà presenta un paradosso della società cortese, che da un lato propaga e diffonde un'etica basata sull'onestà e onorabilità, da un altro non rinnega una forma di comportamento che prelude l'adulterio. Quel che conta è che tutto avvenga segretamente, permanga nella discreta confidenza dei due amanti. In un certo senso la rigidità morale è quasi più necessaria a creare la giusta immagine di sé, una specie di perbenismo di facciata, che non alla applicazione reale delle norme prescritte dalla comunità. Il pettegolezzo fa paura, esso può causare la rovina non solo privata ma anche nella vita relazionale mondana.

Certo è che, là dove tutto è reso visibile e assoggettato al giudizio non è facile riuscire a mantenere la segretezza. Nei casi in cui appare impossibile difendere e trattenere la pulsione sentimentale, viene consigliato ad affidarsi e confidare le proprie passioni ad un fedele amico, che farà da tramite tra i due amanti e fungerà da appoggio morale.

Le amicizie si rendono utili anche nei casi in cui si è in lotta, o meglio in gara per entrare nelle grazie di una donna. I fedeli sostenitori hanno potere di guidare e influenzare l'opinione pubblica e indirettamente persuadere la donna a preferire un amante piuttosto che l'altro. A tale proposito Ludovico disse:

“Ho io ancor veduto nascere ardentissimo amore nel core d'una donna verso uno, a cui per prima non avea pur una minima affezion[...], e la causa di questo credo io che fosse, che quel giudizio così universale le pareva bastante testimonio per farle credere che colui fosse degno dell'amor suo”.¹

Ma come disse Emilia, le donne non sono tanto facili a credere ad ogni cosa e spesso si rendono ottime giudici. In questo senso Castiglione offre alle donne la libertà nel scegliere a chi donare le proprie grazie. E l'uomo, in concorrenza con il rivale, deve saper gestire la situazione con onore e dignità, perchè solo con la correttezza che è anche il motto del cortegiano, egli avrà la vinta e il concedo dalla donna amata.

“ [...] a me non piacerei mai che 'l nostro cortegiano usasse inganno alcuno, vorrei che levasse la grazia dell'amica al suo rivale non con un'altra arte che con l'amare, col servire e con l'essere virtuoso, valente, discreto e modesto”.²

L'uomo deve mostrarsi maturo nel momento in cui riesce a trattenere la gelosia, sviando quindi azioni vili e spronati dal senso di invidia verso l'oppositore. Una simile bassezza può sfociare in avversione della donna, che da fiero giudice vedrà nella viltà un fondo di debolezza e preferirà la corte di un altro.

Castiglione sottolinea anche che gli uomini spesso nel corteggiamento usano una certa retorica, tanto complessa da far sorgere dei dubbi nella donna sulla propria intelligenza.

¹ Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap.LXVII, p.348.

² *ivi*. cap. LXX, p.351.

“[...] ho io conosciuti alcuni che, scrivendo e parlando a donne, usan sempre parole di Polifilo e tanto stanno in su la sottilità della retorica, che quelle si diffidano di se stesse e si tengon per ignorantissime”.¹

Polifilo è il protagonista del romanzo allegorico cortese “Hypnerotomachia Poliphili” (1499), probabilmente nato dalla mente creativa di Francesco Colonna (marito di Vittoria Colonna), il quale cerca pervia della raffinata retorica di soggiogare Polia, donna apparsagli nel sogno. Ponendolo a paragone, Castiglione da un lato riporta di nuovo la questione sulla inferiore cultura delle donne, con le quali è necessario usare un linguaggio di comune comprensione, da un altro esorta gli uomini a non pavoneggiarsi con la parlantina astrusa perché in questo modo si rendono ignoranti loro.

La critica a certe maniere maschili arriva anche in una questione alquanto attuale al giorno d'oggi, e cioè sulla responsabilità economica dell'uomo. Per evidenziare quanto possa essere umiliante e disonorevole l'avarizia di lui, Cesare, propone all'attenzione di tutti un episodio abbastanza singolare. Una dama di ceto elevato, si abbandonò agli amori del suo corteggiatore, il quale venendo da lontano si ritirò con lei in un'osteria. Al momento del congedo tra sospiri e rimpianti per la dovuta partenza, le chiese di pagargli il soggiorno sostenendo che non si sentiva obbligato visto che era stata lei ad invitarlo. Al ché Gasparo disse:

“[...] ben potete imaginare che bon giudizio avea quella gran signora, amando un animale così irrazionale, e forse ancora che di molti che la servivano avea eletto questo per lo più discreto, lassando adrieto e dando disfavore a chi costui non saria stato degno famiglia.”²

L'avarizia, sembra essere quel fattore che permette di definire gli uomini (animali irrazionali) allo stesso modo di come Ottaviano aveva nel secondo libro definito le donne (animali imperfetti). L'unica differenza è che le parole di Gasparo si basano su una causale concreta, invece quelle di Ottaviano sono prive di ogni logica, non hanno sostanza.

Se gli uomini peccano di cupidigia, le donne si fanno notare per la propria vanità. Il concetto di vanto femminile, che emerge da Castiglione, è correlato al desiderio avaro delle donne di conquistarsi numerosi spasimanti, creando in questo modo dei stati conflittuali tra gli uomini e non di minor importanza, profonda disperazione e sofferenza nei loro cuori dopo l'abbandono.

L'accusa viene promossa per bocca di Gasparo:

“La vana ambizione congiunta con pazzia e crudeltà delle donne, le quali [...] procurano quanto più possono d'aver gran numero d'innamorati e tutti se possibil fosse, vorriano che ardessero e, fatti cenere, dopo morte tornassero vivi per morir un'altra volta”.³

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap LXX, p.351.

2 *ivi*, cap. LXXI, p.353.

3 *ivi*, cap. LXIV, p.355

Il desiderio delle donne ad avere tanti spasimanti ha come l'unico scopo quello di testimoniare la loro avvenenza. Per questo, l'exasperata attenzione alla propria bellezza è secolarmente vista come un grave difetto femminile. La preoccupazione di Gasparo è di divenire un'oggetto di desiderio, necessario solo all'uso fallace. Da qui ne consegue anche l'accusa alla lussuria femminile, delle donne che vogliono “adornarsi” di tanti amanti, indispensabili a sfamare il proprio ego, che una volta saziato degli amori di un cuore, pretende degli nuovi, gettando quello già avuto in pasto alla disperazione.

Altre poi, si divertono a far stare l'amante in dubbio, il quale, malgrado avesse dato tutte le prove del proprio amore, resta in bilico tra né un chiaro sì né un chiaro no. E quando il disgraziato decide, con determinazione, ad abbandonare l'impresa della conquista ecco che la dama rinnova in lui le oramai perse speranze, pretendendo oltremodo altre prove d'amore.

L'intervento accusatorio di Gasparo, viene come al solito sorretto dal suo sostenitore Ottaviano, che lo lauda dicendo:

*“ siete stato cheto un pezzo e retirato dal dir male delle donne poi le avete così ben tocche, che par che abbiate aspettato per ripigliar forza, come quei che si tirano a drieto per dar maggior incontro ”.*¹

Se la misoginia di Gasparo si basa su concetti che storicamente hanno avuto la propria valenza, quella di Ottaviano fa trasparire un'indigenza personale, un'avversione che ha radici nella realtà della sua vita privata.

Io non saprei se l'ambiguità di Fregoso è messa in luce da Castiglione intenzionalmente o meno, ma nella diegesi dialogica, rilevata in più parti dell'opera si percepisce quanto egli preferisca gli uomini alle donne.

Pertanto anche qui, esattamente come all'inizio del terzo libro egli vorrebbe che si riparlasse del cortegiano e non più della donna di palazzo: *“per la lunghezza del ragionamento avemo perduto d'intender molt'altre belle cose, che restavano a dirsi del cortegiano ”.*²

L'insistenza di Ottaviano viene sottilmente ironizzata da Emilia, che rileva nelle sue parole una nota di disgusto per aver perso così tanto tempo nel dibattere su questa cortegiana, la quale inoltre aggiunse che i signori hanno già formato il perfetto cortegiano e nessuno saprebbe cos'altro accludere. Questa volontà di Fregoso, a detta ancora di Emilia, non può che scaturire dal suo senso di invidia per il prestigio delle donne.

Ma la sua raffinata critica, resta senza un concreto riscontro da parte del Fregoso, che subito dopo, rinnova il desiderio di dibattere sul cortegiano: *“Certo è, che oltre alle cose dette sopra il cortegiano io ne desiderarei molte altre ”.*³

L'occasione gli sarà offerta nel quarto libro, in cui egli, tra il I e il XLI capitolo definirà “l'instituzione” del Principe da parte del bon cortegiano, ma per quel che concerne le donne egli rifiuta ogni ulteriore aggiunta:

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap.LXXVI, p.358.

2 *ivi*, p.359.

3 *ibidem*.

*“Le laudi e biasimi dati alle donne più del debito hanno tanto piene le orecchie e l'animo di chi ode, che non han lassato loco che altra cosa star vi possa; oltre di questo, secondo me, l'ora è molto tarda”.*¹

I discorsi attorno all'amor cortese sembra abbiano infastidito Ottaviano che non cela il desiderio di chiudere le chiacchiere ammiccando al congedo per l'ora tarda.

La Duchessa ironicamente annuì, consentendo alla compagnia di ritirarsi e invitando gli astanti a ritrovarsi la sera dell'indomani.

4.2. L'ISTITUZIONE MATRIMONIALE NEL “CORTEGIANO” E LA QUESTIONE “DELL'AMMOGLIARSI” NEL XVI SECOLO.

Il discorso sull'amore cortese nel terzo libro si dispiega da un presupposto ben preciso; che questa forma di corteggiamento funga di base per la futura congiunzione nel sacro vincolo matrimoniale.

Il filogino Magnifico, fautore e promotore di questo ragionamento, si pone in una posizione molto conservativa, cosa che non trova unanime consenso tra i compresenti. La sua rigorosa difesa dell'unione istituzionalizzata, trasmette la reale appartenenza ideologica dell'autore. Per ideologico intendo, come lo ha definito lo storico Georges Duby, un sistema (che possiede una propria logica e un proprio rigore) di rappresentazioni (idee, concetti, immagini) dotato di un'esistenza e di un ruolo storico in seno a una data società.²

Nella società cinquecentesca, strutturata per ceti, l'aristocrazia si organizzava secondo una propria ideologia basata sull'ordine. In questo senso, l'iniziativa individualistica non era vista come un problema personale ed etico, ma era un'infrazione contro le esigenze al benessere comune. L'ordine, quindi, era il fondamento della vita civile dell'uomo e garanzia di stabilità per tutto l'universo sociale.

In questo conteso la “politica matrimoniale”, fungeva da perno al modello ideale di gestione e amministrazione della vita pubblica e privata. Il matrimonio quindi era garante economico, essendo rigidamente subordinato agli interessi familiari e patrimoniali, inoltre assicurava solidità al lignaggio nobiliare, prometteva un miglior controllo e agevolava la cooptazione intrafamiliare. Ed ancora, nel senso intrinso alle matrici filosofiche sulla natura caotica e disordinata delle donne, quando la donna accettava l'unione maritale, l'autorità e la tutela di lui, erano strumenti ideali che rimettevano la donna alle leggi “dell'ordine” civile.

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap.LXXVII, p. 360.

² <http://www.filosofico.net/duby.htm> 11.11.2011.

Cosa di non poca, rilevanza se si considera che la donna, perlopiù maritata, prende adesso parte attiva alla vita pubblica e quindi deve saper adeguarsi alle esigenze, aspettative e progetti dell'uomo, non solamente quelli legati all'organizzazione della vita familiare privata.

Sullo stereotipo caotico della donna nel Cinquecento, l'antropologa statunitense Natalie Zemon Davis disse: *“nell'Europa dell'età moderna il sesso femminile era ritenuto disordinato per eccellenza”*.¹ Affermazione decisamente plausibile se si considera la varietà dei trattati scritti in quel periodo, destinati principalmente ai futuri mariti, che fungevano da modelli teorici alla prassi matrimoniale. Tra questi vi è quello del diplomatico e giurista Stefano Guazzo (1530-1593), il quale per facilitare la delibera della donna da sposare suggerì di categorizzarle in : “femminette”, “femminelle”, “femminucce”, “femminacce”.²

Intanto, prettamente parlando di Castiglione, nel “Cortegiano” testualmente è ben rilevabile quanto egli sostenga l'istituzione matrimoniale, quale norma comportamentale necessaria al benessere comune, nel nostro caso a quello aristocratico.

Questo chiaro schieramento non appare infondato se si considera il decorso biografico dell'autore. Sappiamo che ebbe un'infanzia e adolescenza serena, sotto la protezione e guida della famiglia. Un'educazione basata sui sani principi morali e in pieno rispetto e dedizione verso i genitori, e soprattutto per la madre, che non contraddì mai, neppure quando essa impose il proprio volere nella scelta matrimoniale. Ma anche lì Castiglione non ebbe rimpianti, avendo accanto una donna che amava sinceramente e che non gli diede mai modo di dubitare sulla giusta scelta. Ci furono altri fattori, non di minor influenza, quale p.es il suo legame con la curia romana ed il rinnovato rigorismo promosso dalle istanze clericali, da qui anche la demonizzazione dell'adulterio e l'indiscutibile divieto al divorzio.

Ma ciò che lo rese innovativo a quei tempi è la conciliazione nell'istituzione matrimoniale, tra morale e Eros. La condizione subordinante del matrimonio ai soli fini materiali, quindi un'impostazione tristemente utilitaristica, poteva, a suo avviso essere superata e trasposta in un connubio di amore e civiltà. Sotto quest'ottica, ogni obiettivo meramente materiale, come la procreazione della discendenza, il prestigio guadagnato pervia dell'unione, ambizioni di ampliamento politico vengono maggiormente “inciviliti” dalla giustificazione sentimentale. Questo permette anche di “armonizzare” tutta la problematica sul piacere sessuale, che non è più il sinonimo di trasgressione, intrinso alla pratica adultera, ma una legittimità consona all'amore dei coniugi. Vediamo come Castiglione – Magnifico, sviluppa questa ideologia nel “Cortegiano”.

1 N.Zemon Davis, *Le culture del popolo; sapere e rituali e resistenza nella Francia del Cinquecento*, cap. V -*Le donne comandano*. Cit. in: *Dal Caos all'ordine: sulla questione del “prender moglie” nella trattatistica del sedicesimo secolo*, Daniela Frigo, in *Il Cerchio della Luna*, Marsilio Editori, Venezia 1983, p. 62.

2 Stefano Guazzo, *Dialoghi piacevoli (1586)*. In: *Daniela Frigo, Dal Caos all'ordine: sulla questione del “prender moglie” nella trattatistica del sedicesimo secolo*, in *Il Cerchio della Luna*, Marsilio Editori, Venezia 1983, p. 63.

Introdotta, nel terzo libro, il tema dell'amore cortese sul filone di una chiara impostazione "restrittiva" del Magnifico, il quale oltremodo ribadisce che nei ragionamenti amorosi le donne devono essere molto più caute degli uomini, prende la parola Gasparo, che si pone dubbioso ed in un certo senso stupefatto per questa rigidità. La sua preoccupazione è che se le donne si impongono dimostrativamente il rifiuto di essere servite, riverite, corteggiate e intrattenute con gesti d'amore, esse rischieranno non solo di restare sole ma perderanno quella grazia posseduta solo da una donna innamorata. Quest'aspetto è estremamente importante perché rivaluta l'amore quale veicolo di autoperfezionamento.

A questo punto il Magnifico controbatte dicendo che *"lo amare come voi ora intendete estimo che convenga solamente alle donne non maritate"*¹. Malgrado Castiglione non riporti in maniera dettagliata come avveniva effettivamente la prassi di *"servitù"* e *"reverenzia"*, possiamo intuitivamente rilevare che acconsentire a sé dei gesti d'amore ma anche semplicemente accettare dei doni da un potenziale amante rientra già nello schema proibitivo-trasgressivo, concesso solo alle donne non maritate che ovviamente si fanno adulare dal candidato promesso alle nozze. Invece l'intrattenere con discorsi o ragionamenti amorosi, non solo è lecito ma è anche educativo e formativo, e lì si esige la presenza della donna competente, già maritata. L'affanno nel reprimere le donne nei eventuali gesti, cenni, atti anche quando essi sono una semplice espressione di un carattere estroso, infatti si ribadisce sempre sulla compostezza, modestia, cortesia accomodante, gravità, riflette tutta l'angoscia dell'uomo nel rischio di venir tradito. Per questo anche l'insistenza sull'onestà quale virtù femminile per eccellenza.

"[...]quando questo amore non po terminare in matrimonio, è forza che la donna n'abbia sempre quel rimorso e stimolo che s'ha delle cose illecite, e si metta a pericolo di macular quella fama d'onestà che tanto l'importa".² Solo che di fatto la fama d'onestà importa più all'uomo o meglio al marito.

Qui interviene Federico Fregoso che in un certo senso riporta la visione ideologica del Magnifico alla realtà terrena. Nel periodo in cui i matrimoni sono inflessibilmente ancorati agli interessi patrimoniali e familiari, l'unione nel reciproco affetto risulta essere una prospettiva utopica. E fin troppo spesso le donne sono costrette a convivere con *"vecchi, infermi [da notare l'inopportunità del termine infermo, considerando lo stato della Duchessa], schifi e stomacosi, che le fan vivere in continua miseria"*³. Il divorzio poi, malgrado sia ancora nel momento di stesura dell'opera fattibile, ovviamente nei casi rarissimi e preposto a gravi conseguenze, dopo il Concilio di Trento (1545 – 1563) verrà completamente vietato. Pertanto Fregoso non lo pone neppure come una possibile via di salvezza da un matrimonio infelice e le povere *"anime restano ai mariti legate crudelmente nella indissolubile catena insino alla morte"*⁴.

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. LVI, p.334.

² *ibidem*.

³ *ivi*, p.335.

⁴ *ibidem*.

Predetto questo tragico scenario e affievolito in questo modo i cuori dei compresenti, Fregoso si incoraggia a chiedere al Magnifico sul perchè di un'imposizione così rigida da non permettere alle donne nemmeno degli attimi di sollievo accanto ad un altro uomo. Al ch  il Magnifico rispose:

*“Penso ben che quelle che hanno i mariti convenienti e da essi sono amate non debbano fargli ingiuria; ma l'altre, non amando chi ama loro, fanno ingiuria a se stesse. Anzi, a se stesse fanno ingiuria amando altri che il marito”.*¹ Il Magnifico svia completamente il discorso, dall'ottica della donna quale vittima costretta alla convivenza sventurata a colei che   colpevole nel tradire il bon affetto del marito. Egli non pone neppure sotto questione la possibilit  che il coniuge possa essere causa di grave sofferenze. La sua argomentazione evasiva dal fulcro polemico, viene esposta per uso del *Dialage* [figura retorica che consiste nel esporre una serie di congetture e argomentazioni che portano alla stessa conclusione], pertanto non rendendo una valida risposta all'interrogativo di Fregoso deve rimediare trovando una plausibile soluzione.

*“[...] perch  molte volte il non amare non   arbitrio nostro, se alla donna di palazzo occorrer  questo infortunio che l'odio del marito o l'amor d'altri la induca ad amare, [la disgrazia di avere un marito detestabile   paragonata alla “disgrazia” nel provare affetto per un altro uomo] voglio che ella niuna altra cosa allo amante conceda che l'animo; n  mai gli faccia dimostrazion alcuna certa d'amore, n  con parole, n  con gesti, n  per altro modo, tal che esso possa esserne certo.”*²

Nel discorso morigerato del Magnifico si continua a porre dei limiti alle donne maritate. Eppure, va qui rilevata, quella lieve concessione che sottintende una forma dell'amore platonico, in cui l'amante dona l'anima al proprio amante. Il Magnifico quindi ritiene permissibile convivere col marito al quale si rende il corpo e con l'amante al quale si offre l'animo, affermazione che si oppone a ci  che venne sostenuto da Bernardo Bibiena, nel secondo libro nella parte dedicata alle facezie. Egli non potrebbe mai amare una donna che lo ricambia materialmente con il corpo e non con lo spirito, perch  gli sembrerebbe di giacere con un corpo morto.

*“[...] io per me amerei meglio, essendo innamorato, conoscer chiaramente che quella a cui io servissi mi redamasse di core e m'avesse donato l'animo, senza averne mai altra sotisfazione, che goderla ed averne ogni copia contra sua voglia; ch  in tal caso a me pareria esser patrone d'un corpo morto.”*³ Ed inoltre sottolinea che ogni cavaliere innamorato si sottopone a *“ tanti pericoli, sparga tante lacrime, usi tanti modi e vie di compiacere l'amata donna, non per acquistare principalmente il corpo, ma per vincere la r cca di quell'animo ”.*⁴

La tematica dell'adulterio, delle mogli contro i mariti, come ho gi  detto, si sviluppa all'interno del discorso sulle facezie, e viene introdotta da due esempi tratti dalle novelle di Baccaccio.

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. LVI, p.335.

² *ivi*, pp. 335-336.

³ *ivi*, Libro II, cap. XCIV, p.250.

⁴ *ivi*, pp. 249-250.

La prima, è tratta dalla terza giornata del Decameron, in cui la regina Neifile comanda all'allegria brigata di narrare su ciò che si è desiderato e su ciò che si è poi avuto grazie al coraggio e astuzia. Per sesta prende parola Fiammetta, che narra di un giovane Ricciardo Minutoli, il quale innamorato ma non ricambiato di Catella, donna felicemente sposata con Filippello, riesce ad ottenere, escogitando un tranello, ciò che già da molti anni bramava: prima il corpo di Catella e poi la sua anima.¹

L'altra novella è tratta dalla settima giornata, che ha come tema: le beffe fatte dalle mogli ai propri mariti. Filomena, alla quale tocca esporre per settima, racconta di Beatrice, bella moglie di Egano, che riuscì furbamente a “giacere” con Ludovico/Anichino, fedele servitore del marito, il quale, per l'escogito astuto della moglie non riuscì neppure ad accorgersi del tradimento.²

Mettendo i due esempi a confronto Bernardo sostenne:

*“Secondo me, la burla di Ricciardo Minutoli passa il termine ed è più acerba assai che quella di Beatrice, chè molto più tolse Ricciardo Minutoli alla moglie di Filippello, che non tolse Beatrice ad Egano suo marito”.*³

In questo senso Bernardo è più propenso ad assolvere Catella, moglie di Filippello perchè lei fu costretta a donarsi essendo caduta nel tranello, invece Beatrice non va perdonata, senonchè “escusata” di essersi innamorata di Anichino, perchè a differenza di Catella, con il suo liberamente ingegnato inganno, ha ottenuto ciò che desiderava, il suo amore adultero. Ma in tutti due i casi le donne risultano colpevoli del peccato carnale. C'è però anche da sottolineare che, alla fine Catella si innamora del proprio abusatore Ricciardo, quindi gli dona pure l'anima e i due continuarono ad amarsi alle spalle del marito Filippello. Per Bernardo l'amore non può definirsi come tale se presuppone solo il trasporto o interazione corporea, infatti egli sostenne che: *“se le donne dessero sempre l'animo a chi lor tiene il corpo, non se ne troveria alcuna che non amasse il marito più che altra persona del mondo; il chè si vede in contrario [in riferimento ai due esempi che ho presentato]”.*⁴

Questo “salto” al dibattito del secondo libro, ci aiuta a rilevare che all'interno della diegesi dialogica, le argomentazioni esposte, che sono il frutto del pensiero dell'autore, non sono sempre lineari. Sarebbe logico pensare che la volontà di Castiglione ci portasse alle sue stesse conclusioni, ma probabilmente così come nella vita non si riesce sempre a definire ciò che giusto e ciò che non è, anche nel “Cortegiano” la trattazione di argomenti complessi quale l'amore, non può avvalersi di un unico esito.

La certezza resta, sempre sul filone riflessivo del Magnifico, che l'amor cortese si addice solo alle donne non maritate, che imparano a serbare del sentimento verso il futuro coniuge in una casta pratica prematrimoniale, e dove il comportamento, i modi, i gesti sono essenziali a dare la giusta impressione di sé, la volgarità potrebbe portare ad un esito errato.

1 Giovanni Boccaccio, *Decameron, introduzione, commenti e note a cura di Antonio Enzo Quaglio*, Garzanti, Milano 1974. Terza giornata, sesta novella.

2 *ivi*. Settima giornata, settima novella.

3 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano, introduzione di Amedeo Quondam*, Garzanti, Milano 2009. Libro II, cap. XCIII, p.249.

Quindi, affinché la fase di corteggiamento non comprometta le trattative al matrimonio, il Magnifico, vorrebbe insegnare alle giovani una “*regula universalissima*”, che se tenuta a mente sarà efficiente in ogni circostanza.

“[...]e questa è che ella faccia tutte le dimostrazioni d'amore a chi l'ama, eccetto quelle che potessero indur nell'animo dell'amante speranza di conseguir da lei cosa alcuna disonesta”.¹

Anche qui, tutto verte sulla giusta mediocritas, ma poiché l'amore implica non solo la razionalità ma anche l'interazione sentimentale, trovare il desiderato equilibrio nel palesare la propria onestà e dimostrare di aver interesse, è un compito che richiede tatto e audacia.

Per rendere l'idea ancora più chiara il Magnifico aggiunse: “*[...] voglio che la mia donna di palazzo [...] con i meriti e virtuosi costumi suoi, con la venosità, con la grazia induca nell'animo di chi la vede quello amor vero che si deve a tutte le cose amabili, e quel rispetto che leva sempre la speranza di chi pensa a cosa disonesta*”.²

Le caratteristiche che deve possedere la futura consorte, sostenute dal Magnifico, vertono sempre sui costumi morali e sulle qualità dell'animo. L'esteriorità deve essere deducibile dai parametri quali la venosità, una tenerezza molle e delicata, qualità che sono in primo luogo relazionali alle esigenze dell'uomo e sottintendono lo stato di salute della futura moglie e delle sue capacità generative.

Da quel che ci riporta Daniela Frigo, nella sua relazione sui trattati del XVI secolo, la bellezza della donna da un lato assicurava bel aspetto e armonia corporea alla prole, dall'altro quando era troppa, si trasformava in un motivo di inquietudine, perché l'avvenenza era sinonimo di passione, di desiderio, che ispirava negli uomini voglie incontrollate.³

Pertanto, ci si orientava sul parametro universalmente valido della “mediocritas”: “*Così la donna non sia né troppo bella né troppo brutta che la perfezione del corpo consiste nella mediocritas*”.⁴

Un altro imperativo che fungeva da avvertenza alla delibera della futura consorte era la reputazione della famiglia d'origine e in primo luogo della madre della giovane, che con la propria condotta onesta rispondeva del destino della figlia. Lo stesso valeva per la patria e luogo d'origine che possibilmente doveva essere simile a quello del marito, a seguire il detto: *mogli e buoi dei paesi tuoi*, così si sviava dal caos, che poteva scaturire dalle divergenze, e si costituiva la voluta e armoniosa continuità. Allo stesso modo non si possono congiungere sotto un medesimo giogo “due buoi di grandezza molto diseguali”.⁵

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. LVII, p.336.

2 *ivi*. p.337

3 Daniela Frigo, *Dal caos all'ordine: sulla questione del “prender moglie” nella trattatistica del sedicesimo secolo*, in *Nel Cerchio della luna*, a cura di Marina Zancan, Marsilio Editori, Venezia 1983. P. 71.

4 *ibidem*. Cit. dal Stefano Guazzo, *La civil conversatione*.

5 *ivi*. P.79.

Una moglie di ceto più elevato rispetto al marito, introdurrebbe nella convivenza un disordine di ruoli, perchè lei pretenderebbe una superiorità di classe la dove le è richiesta la sottomissione.

A tale proposito, è interessante fare un confronto con il trattato: *“Una questione piacevole; se si debba prender moglie”* (1537) del Monsignor Giovanni Della Casa (1503 – 1556). L'impostazione della sua opera, si oppone completamente, per la visione ideologica, al *“Cortegiano”* di Castiglione. La necessità del matrimonio, come istituzione che consente di salvaguardare i reali interessi della nobiltà, viene nel trattato di Della Casa destituito come un elemento di ostacolo all'operare dell'uomo ed alla sua resa al bene comune dello Stato e a tutte le forme d'interesse collettivo. La famiglia, la moglie diventano elementi di disordine, di freno all'organizzazione civile, in un revival del modello *“ideale”* della repubblica platonica.

Nell'opera di Della Casa l'elemento femminile è ridotto alla pura funzione generativa che non necessita neppure di un fondamento costituzionale, in quanto non vi è bisogno di avere eredi che portino il nome della casata e non vi è nessun rischio che il genere umano si estingua, anzi, a parole sue, la novità sessuale, liberata dai vincoli, stimolerebbe gli appetiti.

Quindi a differenza da Castiglione e da molti altri che dibattevano sul come si debba scegliere una moglie, egli non ne vede proprio l'esigenza nel averla, in questo senso la sua *“questione piacevole”* si trasforma in una questione spiacevole, quando egli tratta delle donne.

Il trattato di Della Casa, si presenta in forma di monologo, dove egli, in prima persona, istruisce dei giovani (reminiscenza socratica), che di fatto non intervengono mai, ma la loro presenza fittizia viene messa a paragone con quella reale del figlio di lui, che in vita fu concepito durante la sua breve esperienza matrimoniale con una donna veneziana. Sappiamo che Quirino, così venne chiamato il figlio, non visse a lungo, fu decapitato dopo aver subito un processo per l'assassinio di un mercante fiorentino.¹ Della Casa, invece fece carriera ecclesiastica, fondò a Venezia il tribunale dell'Inquisizione, partecipò al Concilio di Trento e pubblicò l'Indice dei libri proibiti, rielaborato poi nelle successive edizioni in Indice romano.

Nelle prime pagine dell'opera il Della Casa, si rivolge ai giovani, definendo loro cosa sia questa istituzionalizzata unione tra uomo e donna: *“connubio, matrimonio, vincolo, nozze [...] sono solo dei vocaboli appariscenti, nei fatti è la perpetua comunanza con la donna, non solo di tutti i beni, ma anche dei vantaggi e degli svantaggi del corpo e dell'anima e di tutta quanta la vita e della sorte.”*²

¹ note bibliografiche su Giovanni della Casa in: Giovanni della Casa, *Una questione piacevolissima: se si debba prender moglie*, a cura di Arnaldo di Benedetti, TEA, Milano 1992. Pp. 17-20.

² *ivi*, pp. 41-42.

Questo triste legame simbiotico con la donna, priva l'uomo delle sue libere azioni, non gli consente di progredire nella crescita intellettuale, di essere politicamente efficaci, di stringere giuste amicizie, di condurre una vita basata sulla giustizia e lealtà.

Quando l'uomo resta vincolato alla donna ed alla famiglia, non fa altro che arricchirsi avidamente di denaro, coprendosi col fatto che lo fa per il bene dei figli. Egli diventa rammollito, effeminato, infiacchito quasi contagiato per la lunga convivenza con la donna, capace solo di incatenare il coniuge accecandolo da prima con la propria evanescenza effimera, trasformata ben presto in un obbrobrio indigesto.

Infatti l'uomo pensa di maritarsi con una bella fanciulla, di origini nobili e illustri, docile al suo volere e ai suoi gusti ma è tutto un'illusione, essa non farà altro che pretendere prepotentemente gli stessi diritti del marito, il quale costretto ad intanarsi si umilierà di fronte alla famiglia: *“quanto più malvolentieri ciascuno in casa sua, fra le pareti e i lari domestici, potrebbe sopportare il fatto che colei che la natura procreò, l'uso formò, le leggi obbligarono all'obbedienza all'uomo si sia impadronita del potere e della sovranità, e abbia anzi istituito la tirannide.”*¹

La sua posizione viene ancor di più debellata dai costumi libertini della donna, che per sua natura non riuscirebbe a rispettare il sacro vincolo. Incapace di mantenere la fedeltà al marito, con il suo essere impudico e disonesto, screditerà la sua immagine pubblica: *“Tutta la città rifugge dall'incontrarlo, tutti lo evitano, tutti lo odiano, e non ritengono affatto che a questo possa rimediare il fatto ch'egli sia peraltro un uomo temperato e buono e valoroso. Sono convinti che questa sola ingiuria oscuri tutte le altre virtù, come la notte.”*²

Repressione, controllo alle donne. La paura di essere screditati e giudicati dai concittadini per il suo comportamento adultero è talmente forte che il Della Casa esorta i giovani a rinunciarci del tutto, non trovando neanche un punto di utilità nell'esistenza matrimoniale.

Nel trattato le donne vengono paragonate o accostate agli animali, alle bestie. Anzi, da quel che l'autore sostenne, il mondo della fauna si presenta quasi più equilibrato rispetto a quello umano: *“in alcune specie, sono ritenuti assai più deboli e inutili i maschi delle femmine. Mi meraviglio dunque che solo la natura della donna sia peggiore, più umile e debole della nostra.”*³

Ed ancora:

*“La donna è posta tra noi uomini e bestie, ma non a uguale distanza tra i due estremi; è infatti molto più vicina alla rozzezza delle bestie di quanto non si avvicini alla compiutezza e perfezione degli uomini.”*⁴

Mentre i mariti si rendono attivi in tutte le fatiche mentali e fisiche, le mogli non fanno altro che oziare tra le pareti domestiche, godendo dei beni guadagnati.

¹ Giovanni della Casa, *Una questione piacevolissima: se si debba prender moglie, a cura di Arnaldo di Benedetti, TEA, Milano 1992. P. 57.*

² *ivi*, p.89.

³ *ivi*, p. 93

⁴ *ivi*, p.79.

A parere di Della Casa, le donne hanno l'indole ipocrita e piena di malizia, non sarebbero capaci di agire in buona fede, sinceramente, schiettamente, riescono solo a simulare. E questo vale sia per gli atteggiamenti artificiosi dell'animo, come l'ingannevole commozione, il pianto, la compassione, sia per quelli legati ai trucchi nel rendersi attraenti, piacevoli, blandi agli occhi del marito. I quali, accecati dall'avvenenza fallacemente scaltrita, ad arte simulata, ben presto si ritrovano con una sembianza inguardabile, dalla quale non sarà più lecito liberarsi, essendo istituzionalmente a lei legati per tutta la vita.

“Pensate, per gli dèi immortali [si rivolge ai giovani usando lo stile socratico, malgrado egli sia un esponente della giurisdizione ecclesiastica non rinuncia a formulare la vocazione sul modello del culto greco], di che umore voi sarete, quando vi viene incontro sulla porta – al vostro ritorno dalle fatiche della vita pubblica, allorché stanchi vi recate a casa per riposare – una donna dalla cadaverica magrezza del volto, dai denti sgangherati, dall'alito puzzolente, dagli occhi torvi e fuori dalle orbite, dotata d'una bruttezza atroce in tutto il corpo.”¹

Ovviamente nel suo trattato, viene evidenziato solamente il deperimento del corpo femminile, quello dell'uomo, più longevo nel tempo, permane in pieno vigore. Infatti, mettendo a paragone, quando la donna è già considerata “fuori uso”, l'uomo può ancora procreare, quindi la sua età non sarà mai una misura così fondamentale quanto per le donne. Oltremodo, la bellezza femminile è perennemente sconsigliata dai numerosi parti, che influiscono sulla prematura caducità del corpo e le fanno sfiorire di quel vigore che dovrebbe persistere quando sono anagraficamente ancora nel verde della loro età:

“chi ha partorito una o due volte, già non la si può più guardare: le sue mammelle si allungano pendule; le membra, già di una morbidezza vigorosa e soda, se le tocchi le senti flosce e avvizzite; e la soavità del colorito e il lampeggiare degli occhi sono offuscati da non so che tenebre.”²

Il critico letterario, Arnaldo di Benedetto, che ha curato l'edizione del “An uxor sit ducenda”, rileva come nel trattato predomini un carattere di divertissement tra comico e retorico: *“la questio umanistica ha mutato, si potrebbe dire formalisticamente, di funzione; frusto canovaccio su cui s'esercita l'ideale vero di otium letterario”*.³

È un punto, sul quale non sarei proprio d'accordo, il trattato è scritto in latino, in tono serio, si basa sulla dichiarata esperienza personale di Della Casa. Egli assume la funzione ammaestrante dei giovani uditori che si affidano alla sua pedagogia. Qui manca l'astrattezza dal legame con la realtà, una similitudine, una litote che permetta di enfatizzare in maniera deforme e incongrua la connessione con il vero, oppure affermare l'esatto opposto che permetta al lettore di vedere al di là del evidente significato delle parole.

1 Giovanni della Casa, *Una questione piacevolissima: se si debba prender moglie, a cura di Arnaldo di Benedetti*, TEA, Milano 1992. P. 63.

2 *ivi*, p.59.

3 *ivi*, p.8

Il testo, più che altro, mi fa pensare al “Corbaccio” di Boccaccio, solo che il contenuto accusatorio alle donne in Della Casa è presentato in forma austeramente didascalica, che non lascia spazio ad una interazione con il risentimento dell'autore, sofferente per la triste esperienza amorosa, cosa che invece si percepisce dallo sfogo personale di Boccaccio nel suo “Corbaccio”.

Mettendo adesso a confronto il trattato di Della Casa e il “Cortegiano”, malgrado il primo sia di un decennio postumo, si può notare quanto esso perda in contenuti, stile, linguaggio, retorica, varietà delle argomentazioni ecc. a quello del Castiglione.

Castiglione promuove sì un'ideologia conservativa, soprattutto per quel che riguarda il matrimonio, ma non lo si può definire radicalmente misogino, arcaicamente rilegato nella repressione promossa dalla patristica cristiana.

La pratica dell'amore cortese nel “Cortegiano” non viene negata ma deve avvalersi di un fine moralmente corretto, legittimato e consacrato dall'ufficiale unione. Quindi in un contesto socialmente funzionale non manca una nota romantica, dove il cavaliere e la dama cercano la propria anima gemella per formare una famiglia degna di portare avanti il nome e la linea genealogica del casato nobiliare.

Come sostenne Daniela Frigo: la scelta della moglie è un sottile gioco di “alchimia” sociale, dove la perfetta combinazione degli elementi è fondamentale per conservare alla famiglia nobile quelle caratteristiche che la rendono l'effettivo centro di potere della società aristocratica, ed un elemento insostituibile della sua organizzazione politica.¹

4.3. LA TRATTAZIONE DELL'AMORE PLATONICO NEL IV LIBRO

Abbiamo precedentemente visto che il dibattito attorno all'amore cortese viene integrato nel terzo libro, all'interno del discorso sulla donna. Questo, in quanto la donna parimente all'uomo condivide l'esperienza amorosa, quindi sia il cortegiano che la cortegiana necessitano di venire adeguatamente e equamente educati. Abbiamo valutato che tale pratica per Castiglione è consentita solo ai fini nobili come il matrimonio, la costituzione del nucleo familiare che è in assoluto il fondamento civile nonché la prerogativa alla sussistenza del ceto aristocratico. Adesso vorrei soffermarmi su quella che viene considerata la forma più alta d'amore, quella in cui l'uomo si libera dalla sfera dei sensi per elevarsi all'assoluta contemplazione dell'Uno, un estatico perdersi nella bontà-bellezza del tutto unificata in Dio.

¹ Daniela Frigo, *Dal caos all'ordine: sulla questione del “prender moglie” nella trattatistica del sedicesimo secolo*, in *Nel Cerchio della luna*, a cura di Marina Zancan, Marsilio Editori, Venezia 1983. P. 88.

Tale forma di ascesi spirituale, che trapassa la bellezza materiale, si basa sui concetti filosofici di Platone e di Plotino.

Sappiamo che nel XV secolo ci fu un'importante movimento di recupero dei testi platonici, portati in Italia dai bizantini esuli dopo la conquista turca di Costantinopoli. La traduzione e la rielaborazione di questi fu affidata ai studiosi, grammatici dell'epoca come Pico della Mirandola, Lorenzo de' Medici, Poliziano e naturalmente a Marsilio Ficino (1433-1499) promotore della tematica di ascendenza platonico-plotiniana dell'amore. Secondo la sua concezione l'uomo se liberato dagli inganni dei sensi, poteva porsi in immediato contatto con Dio attraverso un mistico atto d'amore.

Dio è immutabile ed eterno, posto fuori dal mondo nella sua perfezione, tutto procede da lui e a lui tende, quindi anche la realtà sensibile delle cose materiali così come le idee, l'anima, le qualità ecc. sono tutte le sue emanazioni. L'uomo, svincolandosi dai bisogni materiali, e trasformando in pura illuminazione la sua capacità conoscitiva, rendendosi in questo modo fecondo di quella "scintilla creativa" di cui ne parlò Diotima nel "Simposio", può congiungersi misticamente con il divino. Però, affinché l'uomo riesca ad intraprendere la giusta via all'ascesi perfezionante la sua anima, egli deve provare l'impulso d'amore suscitato dalla visione della bellezza intuita nella sua essenza profonda come luce, splendore del seme divino.

Il fattore fondamentale secondo la concezione platonica è che l'idea del Bello era associata all'idea del Bene, l'uomo desidera la bellezza al fine di possedere il bene. La bellezza terrena che si contempla nei corpi è soltanto un riflesso, un vestibolo alla vera bellezza che proviene al di fuori dal corpo stesso, che insidiandosi nell'animo, rende la persona nella sua complessità armoniosa e piena di grazia.

Ora, affinché l'uomo possa innalzarsi al Bene che del Bello si veste, deve al primo gradino dell'ascesi unirsi con quell'anima pura che porta in sé il seme della perfezione divina. Però quest'unione sarà un'unione guidata dalla ragione, privata dalle pulsioni della materia. Gli unici sensi attivati, in questo stadio, saranno la vista e l'udito, gli altri quali il tatto, l'olfatto, il gusto sono considerati subdoli degli appetiti carnali.

L'uomo, per sua natura posto in mezzo tra senso e intelletto, una volta fecondo del calore d'amore, può scegliere la strada verso il mondo materiale o quella verso il mondo delle idee e dei beni spirituali.

Nell'atto della negazione carnale, nell'autosuperamento, l'uomo si perfeziona, ma questa non è una costrizione forzata, è un desiderio interiore guidato dal piacere di provare il vero amore che non è succube alle pulsioni carnali.

In questo senso l'amore platonico si differenzia dall'amore romantico, in quanto il secondo presuppone la compresenza dei due fattori: la forza di attrazione e l'ammirazione. Conseguentemente nell'amore romantico le azioni necessarie a soddisfare i desideri saranno guidati sia dall'uno che dall'altro elemento. Con l'amore platonico si reprimono le pulsioni scaturite dalla forza d'attrazione e si esaltano solo quelle legate all'ammirazione, che privata dal desiderio effimero della materia non può che accrescere e potenziarsi nel tempo.

Per certi versi l'amore platonico appare come un compromesso alla impossibilità di vivere a pieno un amore romantico. L'amore che include sia l'anima che i sensi deve fare i conti con i limiti situazionali, che possono essere quelli legati ai dettami istituzionali, quelli intrinse alla fede e credo personale, oppure semplicemente delimitati per il fattore di età. Castiglione nel "Cortegiano" sottolinea che la forma sublimata d'amore è riservata al cortegiano "vecchio", i rapporti carnali alla terza età sono visti come un tabù e nel "Simposio" platonico si percepisce quanto si cerchi di trovare una valida giustificazione all'amore omosessuale. Nulla da confutare alla filosofia metafisica di Platone, però trovo importante rilevare anche l'aspetto della moralità, che dall'interno o dall'esterno reprime l'individuo non lasciandogli la possibilità di agire secondo il libero arbitrio e dove l'unico modo di poter vivere e gustare la propria passione è reso possibile attraverso la razionalizzazione del sentimento. Come sostenne il Magnifico: *"perchè molte volte il non amare non è arbitrio nostro"*¹, ci suggerisce che l'albore di un sentimento è un avvenimento involontario. L'amante ama, ma non ha colpa della propria passione. La sua volontà subentra nel momento della gestione del sentimento, e nel caso in cui l'amore romantico sarà impossibile, l'amante non potrà che sublimare la percezione sensibile verso quella sovrasensibile, senza per questo perdere nell'intensità della ricezione.

Il fatto è che storicamente si è ritenuto che la sfera emozionale e quella razionale non hanno legami, sono due poli opposti, dove la razionalità era quella rilevante perchè differenziava l'uomo dall'animale. Oggi sappiamo che esiste l'intelligenza emozionale e le sensazioni sono esattamente come i pensieri connessi all'attività cerebrale. Anzi, le emozioni accompagnano le idee, i pensieri, e se la sfera emozionale viene a mancare, perdiamo con essa buona parte delle capacità intellettive.

Ma secondo la concezione neoplatonica dai sensi non può che nascere appetito verso le cose sensibili, quindi sarà un agire assolutamente istintivo, e dall'intelletto nasce la volontà e desiderio delle cose intelligibili, quindi un nutrirsi dei beni spirituali.

Bisogna ancora sottolineare che la ragione, sempre secondo la concezione platonica, non ha lo stesso valore dell'intelletto. La ragione [diànoia] è la via di mezzo tra i sensi e l'intelletto, grazie ad essa l'uomo può distinguere e scegliere tra ciò che è il bene e tra ciò che è il male, l'intelletto [noûs] invece è la facoltà di cogliere l'essenza [ousia] delle cose, e tramite la contemplazione di avvicinarci al mondo delle idee [che per Platone, non è una visione astratta, è un luogo reale, posto al di là del cielo, nel iperuranio].

La bellezza, essendo un'emanazione della bontà divina, diviene l'ispirazione per l'uomo alla contemplazione intellettuale, è quell'impulso trainante del moto dell'animo che lo guida al trascendimento della realtà sensibile. La bellezza femminile quindi, riconosciuta come bene dalla ragione dell'uomo, fungerà da veicolo al suo perfezionamento.

Possiamo pertanto dire che la pratica sublimante dell'amore platonico è riservata all'uomo, sebbene nel dialogo Castiglione lasci una parentesi aperta sull'ipotesi della donna quale potenziale fruitrice della bellezza perfezionante maschile, se possa quindi lei accedere al mondo illuminato delle idee.

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro III, cap. LVI, p.335.

Ma già il fatto che la trattazione dell'amore platonico non segua la scia discorsiva dell'amore cortese, in quanto la tematica sublimante viene integrata nel quarto libro dedito a definire il ruolo del cortegiano quale pedagogo-consigliere del proprio principe, ci fa capire che tale forma d'amore non può appartenere alle donne. Che il libro, oltremodo termini privato di un'equa sentenza, lascia intuire il desiderio di non comprometersi con una risposta decisamente scomoda per un autore intento a promuovere una parità di diritti. Però qui va rilevato anche un altro aspetto, che da un lato la donna appare esclusa da una possibile ascesa spirituale, da un altro è lei stessa, con la sua bellezza ad essere il veicolo che permette di elevare l'uomo verso l'estasi mistica, in un certo senso, lei già racchiude in sé quel seme della perfezione divina.

La funzione veicolante della donna nel quarto libro, viene perfettamente integrata tra l'assunto squisitamente filosofico, e quello puramente formale, interno alla impostazione diegetica. Le donne assistono con attenzione a quanto viene detto dagli uomini, loro presiedono e moderano secondo un equilibrato arbitraggio.

Dopo che la tematica politica ebbe suo termine, la Duchessa, con il suo solito fare, impose di dibattere su *“questo così felice amore, che non ha seco né biasimo né dispiacere alcuno”*¹, e siccome tra i presenti il più esperto nel “campo amoroso” sembrava essere il Bembo, il compito venne assegnato a lui.

Tale scelta, non fu casuale, in quanto Pietro Bembo pubblicò nel 1505 gli “Asolani”, un'opera scritta in forma dialogica in cui tre giovani e tre donne dell'altra società veneziana dibattono nell'arco delle tre giornate sul tema dell'amore. Il primo a condurre i discorsi è Perottino, amante infelice che denuncia gli aspetti sensuali e dolorosi che l'amore comporta, il secondo è Gismondo amante felice che elogia e loda l'amore quale fervido sentimento che nasce dalla contemplazione della bellezza della donna, il terzo è Lavinello che esalta l'amore platonico come alto approdo spirituale. Il discorso di Lavinello si conclude con quello che egli ha udito da un Romito, il quale, espone le dottrine mistiche dell'amore platonico correlando la contemplazione della bellezza terrena a quella divina.²

Avendo quindi Bembo composto una sorta di enciclopedia letteraria della tematica amorosa, adesso, nella finzione Castiglionesca, gli si imponeva il compito di educare e, in un certo senso, a iniziare i compresenti all'amore platonico. Ma siccome tale pratica presuppone una certa maturità, per non dire anzianità dell'amante, Bembo vorrebbe tirarsi indietro, non volendo essere visto come un “vecchio” incapace di sostenere un amore romantico, pertanto suggerisce ironicamente di rivolgersi al *“Eremita del mio/suo Lavinello”*³, protagonista del terzo libro degli “Asolani”. Ma la disobbedienza alla propria sovrana è un atto illecito, perciò non gli resta che accondiscendere alle richieste della Duchessa.

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro IV, cap. L, p. 425.

2 Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di Giorgio Dilemmi, Accademia della Crusca, Firenze 1991.

3 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro IV, cap. L, p. 426.

In tono solenne, quasi riprendendo la retorica socratica del “Simposio”, chiese ai compresenti di ascoltarlo attentamente. E non è solo il tono ad essere ripreso, anche i punti teorici che Bembo sviluppa si riferiscono all'opera platonica. Cercando di fare una sintesi del suo discorso possiamo rilevare che l'amore è il desiderio di fruire del Bello, e siccome bisogna prima conoscere l'oggetto da desiderare e poi desiderarlo è importante non farsi accecare dagli appetiti mossi dagli ingannevoli sensi. L'uomo razionale, può scegliere la via di conoscenza, e eleggere per sé quella più giusta, dell'intelletto. La bellezza è vista come il riflesso della bontà divina che si spande sopra il creato come la luce del sole e trasmette, attraverso l'armonia presente, *con una certa gioconda concordia*¹ un calore di bontà. Il monologo di Bembo viene scandito da un ripetitivo paragone tra il divino e il lume che esso espande: *lume del sole, colori, lumi e ombre, riluce adorna ed illumina, splendore mirabile, raggio di sole, accende*.²

Perdersi invece nei desideri sensuali cercando la realizzazione dei propri appetiti in un rapporto carnale è un errore perchè: *“tutti quegli amanti, che adempiono le lor non oneste voglie con quelle donne che amano; ché o vero, subito che son giunti al fin desiderato, non solamente senton sazietà e fastidio, ma piglian odio alla cosa amata, quasi che l'appetito si ripenta dell'error suo e riconosca l'inganno fattogli dal falso giudizio del senso, per lo quale ha creduto che'l mal sia bene; o vero restano nel medesimo desiderio ed avidità, come quelli che non son giunti veramente al fine che cercavano [...]”*.³

L'amore carnale, non soddisferà mai il vero desiderio verso la cosa amata, che proviamo a livello non solo sensuale ma a quello intellettuale, anzi la partecipazione fisica distoglie dalla sublime percezione. Appena l'uomo si sente appagato, saziato dalla realizzazione carnale, i suoi sensi cercheranno un nuovo soggetto di passione, intrappolandolo in questo modo in un circolo vizioso di infelicità. Questa stessa esasperata affluenza alla tensione sensuale comporta dei stati devianti di sofferenza quali le gelosie, sospetti, afflizioni, pianti, disperazione ecc. In età giovanile si è più predisposti a questi sconvolgimenti in quanto *“l' vigor della carne e del sangue in quella stagione gli dà tanto di forza, quanto ne scema alla ragione”*⁴, cercare di ribellarsi alle pulsioni corporee in fiorente età è difficile, ma con la maturità i sensi divengono più controllabili, e l'amore platonico si rende una pratica realizzabile.

“Non è adunque fuor di ragione il dire ancor, ch'e vecchi amar possano senza biasimo e più felicemente che i giovani; pigliando però questo nome di vecchio non per decrepito, né quando già gli organi del corpo son tanto debili, che l'anima per quelli non po operar le sue virtù, ma quando il saper in noi sta nel suo vero vigore”.⁵

Se poi a quello più giovane è facilmente perdonabile l'inganno dei sensi, a quello della terza età è illecito abbassarsi al grado più basso della conoscenza.

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro IV, cap. LII, p. 428.

² *ibidem*.

³ *ivi*, p.429.

⁴ *ivi*, cap. LIII, p.430.

⁵ *ivi*, cap. LIV, p. 431.

Pertanto è bene che abbandonino del tutto l'idea di vivere l'amore romantico, altrimenti se si umiliano sottoponendo la ragione ai desideri dei sensi, si renderanno semplicemente patetici e *“ché, come insensati, meritano con perpetua infamia esser connumerati tra gli animali irrazionali, perché i pensieri e i modi dell'amor sensuale son troppo disconvenienti alla età matura”*.¹

A questo punto interviene Morello da Ortona, che nella diegesi fa da controparte al Bembo. Egli, malgrado la sua età avanzata (appreso da quel che ci viene riferito da Nicola Longo nelle note al testo), si diffida dalle parole dell'autore degli “Asolani”. Spesso, mantenendo un'attitudine che si addice più ad un giovane ribelle, interviene con delle battute ironiche.

Qui Morello, approfittando del momento di pausa discorsiva, chiede a Bembo perché l'uomo anziano, nel caso si senta ancora in pieno vigore e sia più disposto fisicamente dei molti giovani non possa vivere in maniera lecita un amore romantico, ribadendo in questo modo che vi sono molti anziani arzilli capaci di amare anche sensualmente. La risposta viene data dalla Duchessa, che scherzando fa notare al Morello che le sofferenze del mal d'amore a quell'età si possono risparmiare, invece il piacere di gustare la vera bellezza quella che riflette la bontà dell'animo, questo sì che è il più genuino e autentico amore. Ma il Morello si impone scettico, valutando nella bellezza solamente una percezione materialmente terrena, non vedendo quindi in essa un riflesso di bontà ma semplicemente limitando tutto alla pura visione dell'involucro del bello. Dice infatti che vi sono molte donne belle ma che si rivolgono dispettose e crudeli: *“e par che quasi sempre così intervenga, perché la bellezza le fa superbe, e la superbia crudeli”*.²

Qui prende la parola Ludovico: *“A voi forse paiono crudeli perché non vi compiacciono di quello che vorreste[...], ma non uscendo voi di que' termini, vedrete che non saranno né superbe né crudeli e vi compiaceranno di ciò che vorrete”*.³

Ludovico dice bene, che non sono le donne belle ad essere per natura superbe, è il comportamento opportunistico di certi uomini a farle sembrare tali.

La bellezza è sacra in quanto è un riflesso della bontà divina. Un'anima bella non può che “insidiarsi” in un corpo bello, che viene ancor di più plasmato imprimendosi di quella virtù e grazia di Dio. Così quell'involucro trasformato nei suoi armoniosi lineamenti, giuste proporzioni diviene un *vero trofeo della vittoria dell'animo*.⁴

Per cui, sostenere che la bellezza della donna possa essere causa di superbia e crudeltà è assolutamente errato, semmai la causa di ciò sono gli *appetiti immoderati degli uomini*.⁵

Risulta altrettanto sbagliato sostenere che la bellezza consegua un comportamento impudico nella donna, anzi l'avvenenza le permette di essere più selettive e quindi propense a serbare la castità, in attesa di un degno cavaliere.

1 Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro IV, cap. LIV, p. 432.

2 *ivi*, cap. LV, p. 432.

3 *ivi*, p. 433.

4 *ivi*, cap. LIX, p. 437.

5 *ibidem*.

Per l'uomo maturo invece, la bellezza della donna, captata nella sua perfezione sacra, diverrà *dolcissimo cibo* per la sua anima. L'anima, sentendo quel commuovente influsso, nell'atto di contemplazione di lei, inizierà a riscaldarsi e ad invigorirsi.

Il senso della vista svolge qui una funzione essenziale, essa non viene posta allo stesso livello degli altri sensi, essa è una virtù, donata all'uomo da Dio, necessaria a cogliere e a decrittare il bene che risiede nel bello.

“Rimuovasi adunque dal cieco giudizio del senso e godasi con gli occhi quel splendore, quella grazia, quelle faville amorose, i risi, i modi e tutti gli altri piacevoli ornamenti della bellezza”.¹

L'uomo, dovrà sublimare il desiderio, elevandosi nel momento della accondiscenza servile verso la donna amata. La compiacerà ponendola sopra i propri bisogni, la terrà cara sviando da ogni pensiero non candido e alieno dalla vera onestà. Diverrà per lei il suo maestro e guida *“seminando virtù nel giardin di quel bell'animo”*², e da quel fertile terreno raccoglierà bei frutti che saranno l'esito della crescita spirituale della donna amata.

“[...] e questo sarà il vero generare ed esprimere la bellezza nella bellezza, il che da alcuni si dice esser il fin d'amore”.³

Il concetto viene quasi a parola ripreso dal discorso di Diotima nel “Simposio”. Se però per Platone, il generare la bellezza delle virtù e del sapere di cui le anime belle sono pregne era un discorso rivolto solo alla sfera maschile, alle donne si rendeva la partecipazione all'immortalità solo nell'atto generazionale secondo la natura, per Castiglione le donne possono altrettanto degli uomini divenire feconde delle virtù. Anche qui però bisogna differenziare, perchè quello che le donne genereranno non saranno né i figli, né le grandi opere, a generare saranno gli uomini che fruiranno della bellezza della donna amata.

La posizione della donna, quindi viene solo parzialmente rivalutata, il sapere filosofico ancora non le appartiene, ma la mimesi della fecondità nell'animo e la compartecipazione assieme all'uomo alla gestazione della crescita perfezionante dello spirito, sembra realizzarsi nell'opera di Castiglione.

A questo punto vi interviene il Morello, che si pone dubbioso, non comprendendo a quale fine serve questo astratto generare, se si considera che il più grande atto d'amore di una donna è il dono di un figlio. Bembo chiarisce, che tale amore sublimato è destinato all'uomo anziano, e risulta più proficuo e più felice rispetto a quello sensuale dei giovani, perchè non è corrotto dalle false aspettative. Ed anche nell'amore platonico, se il desiderio è tale da volere una percezione sensibile, è ammesso il bacio, in quanto l'anima, attraverso l'unione del bacio, trascende, si distacca dal corpo e nell'atto si congiunge all'anima dell'amata.

Ma affinché vi si realizzi la vera felicità nell'amore platonico, bisogna che l'amante si distacchi completamente dalla percezione visiva della bellezza corporea della donna amata.

¹Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro IV, cap. LXII, p. 440.

² *ivi*, p. 441.

³ *ibidem*.

Sublimando il sentimento in un'idea astratta dalla tangibilità fisica, creando un'immagine della cosa desiderata, l'uomo si libera dalle afflizioni che pervengono dai sensi: *“l'amante, chiuso nel core si porterà sempre seco il suo prezioso tesoro ed ancora per virtù della immaginazione si formerà dentro in se stesso quella bellezza molto più bella che in effetto non sarà”*.¹

E se l'uomo proseguirà questa meravigliosa via dell'ascesi, ben presto riconoscerà l'unica e vera bellezza, quella universale di Dio, che accoglie in sé tutte le bellezze: *“[...]quella bellezza indistinta dalla somma bontà, che con la sua luce chiama e tira a sé tutte le cose; e non solamente alle intellettuali dona l'intelletto, alle razionali la ragione, alle sensuali il senso e l'appetito di vivere, ma alle piante ancora ed ai sassi comunica, come un vestigio di se stessa, il moto e quello istinto naturale delle lor proprietà.”*²

Il monologo sublime di Bembo perdura per cinque capitoli, tanto da posporlo, una volta terminato in uno stato di trans. Per smorzare l'atmosfera e la tensione di Bembo, la Madama Emilia prende l'iniziativa e gli si rivolge ironicamente dicendo: *“Guardate, messer Pietro, che con questi pensieri a voi ancora non si separi l'anima dal corpo”*³.

Qui vi interviene anche l'onnisciente autore, che riprendendo quasi le parole formulate nell'introduzione all'opera, in cui elevava la corte urbinata quale luogo di suprema eccellenza e dove la concordia e la volontà dei presenti *“parea che [...] tutti in amor tenesse uniti”*⁴, volle anche qui ribadire che la corte di Urbino è il luogo ideale per la creatività degli ingegni ed alla realizzazione dell'amore platonico *“e ad ognuno pareva quasi sentirsi nell'animo una certa scintilla di quell'amore divino”*.⁵

Un ultimo punto restava ancora da chiarire, se la donna fosse, altrettanto dell'uomo, capace di seguire il percorso sublime dell'amore platonico. Ma la risposta, come ho già messo in evidenza sopra, venne astutamente negata al lettore, e il nostro, preferì far ritirare l'allegria compagnia nelle loro stanze, rimandando la discussione alla prossima serata.

1Baldassar Castiglione, *il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano 2009. Libro IV, cap. LXVI, p. 446.

2 ivi, cap. LXIX, p.449.

3 ivi, cap. LXXI, p.453.

4 ivi, Libro I, cap.IV, p. 22.

5 ivi, Libro IV, cap. LXXI, p.453.

V CORTE, POTERE, CULTURA

1 L'ARTE COME ESPRESSIONE DEL POTERE E LA SUA VALENZA POLISEMICA

L'entrata del XVI secolo segnò, per l'Italia e per l'Europa tutta, un passaggio cruciale che coinvolse l'Uomo da un punto di vista spirituale che si rifletté anzi andò di pari passo con i mutamenti urbanistici e la concezione di potenza nobiliare. È lo Stato Pontificio, nei primi anni del Cinquecento ad imporsi con la sua supremazia. Di lì a poco scorribande e guerre insanguineranno l'Italia, distruggendo il suo scheletro ma anche il suo spirito di Stato fiorente e vivo. I Francesi si erano già impossessati di Milano e Napoli, nel 1515 sale al trono di Francia Francesco I, la guerra riprende, al nord troviamo i francesi, al sud i Borboni, che fecero largo scempio del Regno e della città di Napoli, al centro trova spazio lo Stato Pontificio. La definizione di Rinascimento nasce, non per caso, sulle ceneri e grazie alle ceneri di un'Italia martoriata ma, in maniera latente, ancora capace di farsi culturalmente largo nel mondo, consapevole delle sue potenzialità, tesa verso una rinascita appunto, desiderosa di non scomparire e di farsi sentire e farsi notare.

La definizione è storicamente datata 1492, anno della scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo e della morte di Lorenzo il Magnifico. Non si voglia qui però separare il Quattrocento dal Cinquecento anche se, storicamente, parlando di secoli, ci si riferisce al XV e XVI secolo, dando adito immancabilmente ad una separazione storica. Si parlerà quindi di primo, medio e tardo Rinascimento, così come è storicamente naturale che sia, con un inizio artistico che sorge dal pregresso secolo passato e in fieri verso un divenire che assumerà le connotazioni sue proprie di un filone artistico, di una filosofia storico-culturale che si affaccia anche sulle arti. Politicamente il periodo è caratterizzato dall'astuzia tanto considerata e presentata del Machiavelli, i principi sono più consapevoli e, come precedentemente detto, per la descrizione del cortigiano, anche quest'ultimo deve incarnare una figura più astuta e scaltra, di modo da poter consigliare al meglio il suo signore.

Mentre Raffaello e Michelangelo lavoravano ai loro affreschi, rispettivamente le «Stanze» e la «Cappella Sistina», in ambito letterario Ariosto scriveva l'«Orlando Furioso», il Bembo si occupava della volgar lingua, Leonardo stava completando l'«Ultima Cena». Anche gli artisti, di cui si attornano i principi, assumono un'importanza di tipo intellettuale senza pari, un privilegio che le altre nazioni europee prenderanno ad esempio, vedendo nell'Italia una signora elegante e sapiente alla quale aspirare.

Sulle basi del Ficino, del Landino e dell'Alberti, vi è una riscoperta del passato, del classicismo. Si fa avanti l'archeologia, esempio per le arti di quel tempo, e le codificazioni scientifiche; la prova inconfutabile della scienza sembra essere l'unica accettata e l'impostazione empirica da adito alla stesura di trattati. L'arte è però, in questo secolo, somma espressione dell'anima.

Il Brunelleschi sviluppa gli studi di prospettiva, non che questa non fosse conosciuta nel periodo gotico, ma in questo secolo viene totalmente rivista e ricondizionata.

Il concetto di prospettiva cambia quindi in toto. La prospettiva rinascimentale è di tipo razionale e propone la realtà per quella che è, senza dimenticare la visione antropocentrica che muove l'ideologia di quel periodo.

Le opere scultoree, esposte a corte per imbellire la stessa, sono spesso delle riproduzioni o delle ispirazioni ad opere romane, se non addirittura ellenistiche. L'ideale artistico, ricercato nel Rinascimento, non è solo fatto di bellezza classica ma anche di equilibrio e razionalità, di modo da esprimere al meglio il concetto della *ratio*. Questo periodo è caratterizzato anche dalle rivelazioni scientifiche che influenzarono le realizzazioni artistiche. Così come le scoperte geografiche, che spinsero molto verso un sentimento di ricerca e appunto di rinnovamento, quale arricchimento della cultura in essere.

Nel XVI secolo le monarchie di Spagna, Inghilterra e Francia si rafforzano. Il potere, in generale non solo quello politico, passa, in toto, nelle mani del sovrano. Il medesimo movimento ha luogo in Italia, sebbene sotto forme meno evidenti, dando luogo agli Stati regionali.

Nelle scienze l'antropocentrismo si sviluppa e diventa fulcro dell'analisi scientifica e perno dello sviluppo della figura umana nelle arti e del pensiero filosofico. Le teorie copernicane mettono in crisi il geocentrismo scaraventando gli uomini nello sgomento, di conseguenza anche la percezione dello spazio cambia.

Rifacendoci alla figura del cortegiano ideale, che viene plasmato nell'opera di Castiglione è quella di un eroe, abile capitano, famoso soldato ma anche un raffinato musico, savio intellettuale, un'immagine risultante a sua volta da una rappresentazione statuaria, con delle caratteristiche ben precise del vultus, che appare: «*lucente, chiaro, ardito, armonioso*», un corpo leggiadro ma non effeminato. La bellezza virile rispecchia i canoni neoplatonici, non è una bellezza concreta, fisica, bensì simbolica – l'uomo è bello in quanto valoroso e coraggioso, discreto e dall'alta moralità, gli esempi presi sono quelli epici di Enea, o Achille, così come Cesare, Scipione, Annibale ecc.

Gli artisti pullulano a corte, le arti si fondono e si intrecciano, massima espressione di svolta di pensiero sociale e civile che si rispetti. Come ogni cambiamento, proprio di una nazione che non ha ancora una unità ma che tenta di trovare una propria identità culturale malgrado gli ostacoli politici, le tracce si ritrovano o vengono ancor meglio espresse nelle arti. Le corti sono un tripudio di nobili menti di cui i Signori si circondano, per elevare il proprio spirito, la propria conoscenza e per impreziosire i possedimenti, in un'acquisizione di potere fatta non solo di danaro accumulato, bensì di un'ideale di ricchezza interiore.

Ritroviamo l'importante concetto di «nobiltà», dove nobile non era solo il sangue, la discendenza da preservare e rafforzare attraverso matrimoni, atti ad accrescere il dominio e il potere appunto, ma una nobiltà che coinvolge anche l'animo, da cui si svilupperà poi il concetto dell'uomo «d'arma e di stile», che ne sapeva ed era esperto di combattimenti ma anche di letteratura (senza mai cadere nell'affettato, come riportato nel «Cortegiano»).

La figura del nobiluomo in quest'epoca è quella di un uomo dedito alle «*humanae litterae*», ma al contempo elegante nel vestire, abile con la spada, attento e discreto nel dire ma anche capace di attrarre su di sé l'interesse degli astanti; massima espressione e esemplificazione di questi comportamenti li ritroviamo anche negli altri trattati come p.es. il «Galateo» di Monsignor della Casa.

Quando però parliamo di uomini non possiamo e non dobbiamo dimenticare che anche la figura della donna subì uno stravolgimento in materia di considerazione all'interno della società e della famiglia. Il pensiero nuovo in merito alla dama di compagnia, alla donna, è un vero e proprio squasso intellettuale. Il concetto innovativo e la considerazione per la «nuova donna» ci porta, nel periodo del Cinquecento, a notare l'avvicinarsi di molte poetesse, come Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Gaspara Stampa. Molte di loro furono anche cortigiane, dame di corte. La dama di corte doveva saper stare in salotto (il salotto di casa sua, quale sposa, non uno qualunque presso il quale si recava per trascorrere una serata, magari di nascosto dalle genti!), doveva saper arrossire quando era il caso, potersi schernire al momento giusto, avere atteggiamenti diplomatici, senza scadere nella rozzezza e nella virilità tipica dell'uomo. Era una donna che di solito si recava fuori casa solo se accompagnata da un suo servitore, pertanto sempre sotto controllo. Questo per quanto riguarda donne colte, che avevano la possibilità di frequentare i salotti ed elevarsi di rango o intellettivamente (che andava poi di pari passo) grazie alle piccole possibilità che si venivano loro offerte. Alcune di loro, meno agiate economicamente ma squisitamente belle, giovani, molto intelligenti, dotate di grande charme riuscirono ad uscire dal loro entourage e raggiunsero un livello più alto, grazie a corteggiatori facoltosi. Sono queste appunto le cortigiane, dalla vita ambigua e dai comportamenti poco ortodossi, appunto nel senso del termine assunto ai giorni nostri.

Le donne si fanno quindi nel XVI secolo poetesse e scrittrici, distaccandosi dal mero ideale di donna ricoperta solo di doveri, in una rivoluzione dinamica relazionale nei confronti dell'universo maschile.

Ma analizziamo più di ogni altra cosa l'arte in sé, quale manifestazione di potenza e, come inizialmente detto, come fiore all'occhiello delle famiglie nobili che amavano circondarsi di sfarzo e menti eccelse. Come determinati stili architettonici sono sempre stati esempio di agiatezza, piuttosto che appartenenza ad un ceto sociale basso, come ritroviamo le torri in epoca medievale, costruite in maggior numero, quanto maggiore era la potenza della famiglia, ecco che il mecenatismo cinquecentesco accresceva la propria forza e il proprio prestigio ospitando a corte illustri pittori e scultori, che ritrarranno i volti dei loro Signori o le loro gesta, per poterle, immutate nel tempo, serbare alla memoria dei posteri, oltre quale affermazione *hic et nunc* di quanto veniva da essi compiuto. L'ideale estetico in quel periodo assume nuove forme, addirittura nuovi colori e quindi intendimenti aperti verso un exploit artistico senza pari. L'architettura lombarda è ancora influenzata dal gotico, superbo e presuntuoso tentativo di raggiungere Dio sfiorando il cielo con le guglie e riempiendo di ricchezza l'esterno delle chiese. Il tutto sempre volto verso l'alto a voler affermare la propria supremazia.

Nel primo Rinascimento però si assiste ad una rottura con questo stile, e ne sorge un altro, scevro da orpelli e più tendente agli ideali di corte e dei Signori, quindi più attento alla cultura classica, agli studi umanistici, in quella forma di idea antropocentrica dichiarata poc' anzi, che riporterà l'arte ad una sobrietà fatta di linee armoniche e pulite, di stampo geometrico, alle linee ortogonali.¹

Nel secondo Rinascimento invece la tendenza è quella di riavvicinarsi al gotico. I palazzi eretti per i Signori sono maestosi ed imponenti, proprio per affermare la loro importanza e potenza, costituiti da una struttura centrale al cui interno si apriva una corte. Diversa fu l'architettura a Venezia, la cui mancanza di spazio portò alla costruzione di edifici a blocco unico ove la corte centrale era assente. Esempi magistrali ed immutabili nell'immaginario collettivo della forza del Signore sono: Palazzo Piccolomini a Pienza, Palazzo Farnese a Roma, la basilica di S. Andrea a Mantova.

La potenza nell'architettura non riguardava solo gli edifici delle corti, bensì anche quelle pontificie. Non dimentichiamo che il Papato in quel periodo era uno Stato molto potente e pertanto anch'esso si circondava di chiese illustri e magnifiche atte a confermare la sua presenza e predominanza. Si guardi alle opere quali Santa Croce, S.M. Novella, S.M. degli Angeli, a Firenze.

Anche nella pittura assistiamo ad uno sconvolgimento che riguarda le prospettive, le luci, le ombre, i colori stessi. Anche in questo caso la pittura rispetta il retaggio, l'eredità degli studi di Giotto del '400 e si riscopre in una veste rivoluzionaria con studi approfonditi, cromie che rispecchiano e vogliono comunicare stati d'animo con una valenza di trasposizione del pathos attraverso di queste. Si pensi ad «Io e Zeus» di Antonio da Correggio (1489 -1534) esposta tra l'altro al Kunsthistorisches Museum di Vienna, piuttosto che all' «Amor sacro e Amor profano» (1514) di Tiziano Vecellio, ma anche alla magnifica «Primavera» (1477) di Sandro Botticelli.

Già i pittori del tredicesimo secolo, soprattutto quelli del cantiere di Assisi come Giotto e Cimabue avviarono gli studi sulle volumetrie. Utilizzando quella splendida tecnica del trompe-l'oeil² tentarono di annullare le distanze tra la rappresentazione artistica e il mondo reale, un esempio evidente è «L'elemosina del mantello» di Giotto.

Ma è col Rinascimento che la tecnica raggiunge il suo apice di perfezione lasciando intendere a chi osserva il quadro di potersi ritrovare o poter proiettare l'immagine in un piano tridimensionale, fatto talora di giochi di specchi e prospettive, sebbene tutto sia posto su un piano bidimensionale.

1 *Fonti storico-artistiche: L'arte italiana; Il Rinascimento dalle origini alla sua piena affermazione, Volume secondo, tomo primo, a cura di Piero Adorno, ed. G d'Anna, Firenze 1993.*

2 *Trompe-l'Oeil: Forma di illusionismo pittorico che vanifica la distinzione tra immagine e realtà tridimensionale mediante accorgimenti tecnici, cromatici e prospettici, atti a creare un'ingannevole continuità tra spazio pittorico e spazio reale. Da: Arte nel Tempo, Glossario e bibliografia, Pierluigi de Vecchi, Elda Cerchiari, Bompiani, Milano 1995, p. 30.*

Riporto un estratto, tratto dal «De prospectiva pingenti», un trattato sui studi prospettici del pittore fiorentino Piero della Francesca (1410 – 1492).

*«Dico che la prospectiva sona nel nome suo commo dire cose vedute da lungi, rapresentate socto certi dati termini con proportionone, secondo la quantità de le distantie loro, senza de la quale non se po alcuna cosa degradare giustamente. Et perché la pictura non è se non demonstrationi de superficie et de corpi degradati o acresciuti nel termine, posti secondo che le cose vere vedute da l'occhio socto diversi angoli s'aprestano nel dicto termine, et però che d'onni quantità una parte è sempre a l'occhio più propinqua che l'altra, et la più propinqua s'apresenta sempre socto maggiore angolo che la più remota nei termini assegnati, et non posendo giudicare da sé lo intelecto la loro misura, cioè quanto sia la più propinqua et quanto sia la più remota, però dico essere necessaria la prospectiva, la quale discerne tucte le quantità proportionalmente commo vera scientia, dimosrando il degradare et accrescere da onni quantità per forza de linee».*¹

Ma è la figura della donna ad assumere un ruolo importantissimo, ritratta da pittori, quasi prevalentemente tutti uomini, in quanto all'epoca non si conveniva che una donna potesse tenere in mano martello, scalpello e pennello.

In questo periodo la donna acquisisce dei connotati erotici, cosa assolutamente vietata dalla Chiesa, ma sappiamo bene che più una cosa è vietata, più viene inseguita, proposta, perpetrata da chi vuole scardinare il tabù. All'epoca vi fu una grande richiesta di dipinti sensuali, che rimanevano magari nelle stanze del principe, occultati alla vista dei tanti che frequentavano invece le stanze «pubbliche» di palazzo, spesso le tele, senza cornice, restavano arrotolate e svolte solo all'occorrenza.

Le Veneri ritratte da Tiziano potevano esprimere la loro beltà e femminilità soltanto idealizzando il corpo femminile con la nudità, sempre con le pudenda coperte dalle offusolate mani o velate dai morbidi drappaggi. La Venere di Urbino (1538), ci presenta una donna adagiata su un letto che sembra disfatto, in mano delle rose, i capelli sono mollemente adagiati in ordine sparso sulle spalle, con l'altra mano la donna copre le pudenda. È un invito all'erotismo, un richiamo dallo sguardo passionale e sensuale, ma non volgarmente provocante, bensì aggraziato e del tutto delicato. Il nudo femminile, nella sua naturalezza porterà poi all'inserimento del soggetto pittorico all'interno degli ambienti che riflettono dei paesaggi idilliaci. Questo motivo pittorico si integra bene con gli interni sfarzosi dei palazzi.

Ben volentieri, vengono dipinte le donne di potere, spesso celate dal soggetto classico messo in scena. Sappiamo che Simonetta Vespucci, nobildonna fiorentina, amata da Giuliano de' Medici per la sua inestimabile bellezza ispirò numerosi pittori; p.es. se pensiamo alla «Nascita di Venere» (1485) di Botticelli o alla «Cleopatra» (1483) di Piero di Cosimo.

¹ Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, 1490, in: *L'Arte italiana; il Rinascimento dalle origini alla sua piena affermazione, Volume secondo, Tomo primo*, ed. G. D'Anna, Firenze 1993.

Oltre al soggetto classico-mitologico, veniva altrettanto amata la festosità tematica delle opere letterarie come la «Divina Commedia» dantesca, che ispirò Botticelli ad eseguire una serie di illustrazioni all'opera e che andarono in stampa nel 1481.

Pare che addirittura una novella di Boccaccio del Decameron, Griselda, abbia ispirato il dipinto di tre spalliere del 1500 di Piero di Cosimo, il cui tema rappresentava l'obbedienza della moglie.

In merito alla ritrattistica, un tempo solo maschile e propria solo di un antico lignaggio, già nel XV secolo assistiamo al passaggio dalla riproduzione del soggetto maschile a quello femminile. La ritrattistica frontale lascia spazio a quella di tre quarti e l'abbigliamento e i particolari dello stesso comunicano lo status sociale, l'importanza assunta in quell'ambito in cui vennero riprodotti. Verso la fine del quindicesimo secolo prende il sopravvento il ritratto di profilo – come non citare e ricordare i profili «importanti» della famiglia de' Medici, certamente poco aggraziati ma mantenenti i tratti somatici tipici di quella famiglia. Il ritratto assunse poi importanza quale commemorazione del soggetto, non solo maschile ma anche femminile. L'immagine ritraeva sconfiggeva il luogo e il tempo, rendendo tutto immobile ed eterno, vincendo quindi ciò che poteva essere biologicamente effimero. In questa epoca il ritratto di tre quarti si impone e prende il sopravvento.

Nel XVI secolo il ritratto diventa dono, un esempio è quello che Isabella d'Este, Marchesa di Mantova, regalò all'ambasciatore inglese nel 1514. E una leggenda vuole che un'amica della stessa, ringraziò la Marchesa per il dono a lei fatto, dicendo che poneva il ritratto davanti a sé durante i pranzi, per avere l'impressione di essere in sua compagnia. Possiamo avanzare il commento che in tali casi i ritratti assolvevano la funzione della nostra attuale fotografia.

Naturalmente gli ideali estetici ripresi in questi ritratti erano lo specchio degli ideali proposti dal Boccaccio e dal Petrarca. In un certo senso vi era una lieve stilizzazione funzionale. Si esaltavano quindi l'incarnato candido, tipico della nobiltà, che richiamava il colore del marmo o dell'alabastro, mentre la pelle scura era tipica di chi lavorava nei campi, quindi della plebe, i capelli lunghi e ondulati, color oro, le gote rosee e gli occhi che brillavano al sole.

Nei dipinti rinascimentali nulla è lasciato al caso, ogni elemento ha un suo legame con il soggetto focalizzato. Gli elementi circostanti, carichi di valori simbolici, devono raccontare la storia, devono dare valore al motivo dipinto. A differenza dalle rappresentazioni iconografiche medievali, ogni elemento qui deve essere ben compreso e visualizzato dall'occhio dello spettatore, che deve percepire e andare oltre la realistica rappresentazione dell'oggetto, deve saper riconoscere il significato latente trasmesso. La prospettiva, in questo senso, si rende estremamente utile perché attraverso essa noi individuiamo il significato degli oggetti reali, ne riconosciamo la loro collocazione, quindi percepiamo l'ordine di importanza stabilito.

«Prospettiva e disegno sono un codice fatto di segni (comprensibile soltanto dall'uomo), attraverso il quale trasmettiamo un concetto, o, un simbolo della realtà.»¹

¹ *L'Arte italiana; il Rinascimento dalle origini alla sua piena affermazione, Volume secondo, Tomo primo, ed. G. D'Anna, Firenze 1993. P. 21.*

Apportando un esempio per chiarire il concetto; nel 1474 Leonardo dipinse un magnifico ritratto di Ginevra Benci, una giovane nobildonna, andata in sposa diciassettenne al Conte Luigi di Bernardo di Lapo Nicolini.

Sullo sfondo al quadro, vediamo l'arbusto di ginepro che ci porta al riferimento con l'identità della persona ritratta, ma esso è anche il simbolo della consapevolezza delle sensazioni interiori. Poi possiamo osservare una foglia di palma che rappresenta l'ascesa e l'immortalità ma anche il martirio, forse per rilevare la troppo giovane età della sposa. Sul retro vediamo una branca d'alloro con la scritta *Virtutem forma decorat* – La bellezza orna la virtù, e l'alloro come sappiamo simboleggia onore, trionfo, fama e se prendiamo il riferimento di Petrarca anche l'oro, quello stesso oro che si coglie anche nei boccoli dorati che incorniciano il volto della giovane.

Quindi possiamo dire che i ritratti sono opere encomiastiche che non solo imprimono l'immagine del soggetto lasciandolo alla storia ma rendono alla eterna memoria il valore, le qualità, le virtù e tutto ciò che la persona in sé ha rappresentato.

Come precedentemente accennato, le opere d'arte sono manifestazioni espressive di un'epoca, sono completamento della Storia, e esprimono figurativamente: con la pittura, la scultura, l'architettura, la cultura in fieri di un popolo. Dobbiamo riconoscere alle opere d'arte quindi non solo la loro essenza pura dell'essere in sé, di ciò che oggi vediamo, dobbiamo acquisire consapevolezza dell'opera davanti alla quale ci troviamo, che assumeva un tempo un valore proprio in uno spazio storico-artistico. Questa eredità di cultura deve tutt'oggi far scaturire in noi questa consapevolezza di spazio storico-artistico che conferisce valore polisemico ad ogni singola opera d'arte.

Bisogna anche mettere in rilievo che l'insieme di quelle norme necessarie ad ottenere la perfezione e l'armonia di un'opera d'arte, altrimenti detti canoni, storicamente non hanno avuto gli stessi parametri, si sono evoluti, si sono modificati subendo gli influssi della società e a sua volta influenzandola.

Tutto ciò che costituisce il «canone» è tale in quanto avallato da chi lo applica e ne definisce i contorni e i dettami. Se pensiamo ai canoni estetici di ciò che è bello o meno, vedremo che tali concetti ebbero delle forti oscillazioni nella loro concezione storica. Umberto Eco, nella sua «Storia della bellezza» e nel suo corrispettivo «Storia della bruttezza», ha saputo molto bene rilevare diacronicamente e sincronicamente l'evoluzione dei canoni estetici. Un aspetto abbastanza interessante che lui mette in rilievo è il fatto che la bellezza o il bello ha sempre avuto dei canoni precisi, quindi dei parametri unanimemente validi per ogni determinato momento storico, la bruttezza invece lascia più spazio all'immaginazione, essa può suscitare pietà oppure disgusto pertanto le regole per ogni epoca non sono ben definibili. Se pensiamo all'arte ellenistica, la bellezza era definita sempre in concomitanza con il bene, di fatto il termine καλὸς καγαθός esprime il concetto astratto di «bellezza» condensato nella coppia di aggettivi «bello e buono». Pertanto la bellezza estetica era il riflesso dell'elevatezza etica. Nel Medioevo il bello doveva avere la conformità teologica, la perfezione femminile era concepita secondo il canone rappresentativo della Vergine Maria. Nel Rinascimento, la bellezza era raggiunta dall'armonia delle linee, dalle giuste proporzioni, dalle simmetrie e doveva avere una corrispondenza al vero.

La bellezza quindi ha sempre avuto dei contorni ben definiti, complice l'elaborazione nel tempo del concetto di bellezza, più volte rimaneggiato secondo gli usi e i costumi, mentre l'idea di brutto si presenta con dei contorni più sfumati, meno netti, determinati e determinanti, quasi a voler lasciare spazio ad una reazione emotiva, a non volerci condurre per mano verso una considerazione personale di tipo qualunquista e scontata ma nel voler dare modo alla persona, all'intelletto di ognuno, di reagire davanti al brutto come più ci aggrada, secondo ciò che dall'animo scaturisce. In ogni caso il concetto di bellezza, come quello di bruttezza, coesistono l'uno grazie all'altro, costituendo i due pesi della bilancia, anche se la percezione del brutto non deve essere necessariamente un'opposizione al concetto del bello in sé. Sarebbe stato utile poter riuscire a vivere i tempi passati per poter avere una percezione chiara di come il bello/brutto venivano assimilati dalla società, dato che questi due concetti possono essere compresi solo in concomitanza con un ben preciso momento storico.

Ciò che poteva rappresentare il bello in un'epoca, poteva costituire scherno in un'altra, così come il concetto di bello ai nostri tempi, se l'avessimo potuto «anticipare» al tempo del Castiglione, avrebbe forse suscitato scalpore e orrore.

Ciò che ci resta sono le opere artistiche, specchio di una cultura e di un tempo, attraverso le quali possiamo carpire dei segni, attraverso l'osservazione di alcuni particolari, che possono darci importanti informazioni in merito al periodo storico durante il quale sono state realizzate, nonché riguardo le persone in esse rappresentate: il loro rango sociale, il loro inserimento nella società e tutto quanto le circondasse, quanto più la rappresentazione è peculiare.

2 LA CORTE SFORZESCA E IL CASO ECLATANTE DI CECILIA GALLERANI

Quest'ultimo capitolo lo vorrei dedicare ad una storia abbastanza singolare. Non è un lavoro di analisi, è più un apporto espositivo, di una realtà non finzionale ma basata sui dati storici ben rielaborati dalla scrittrice e biografa Daniela Pizzagalli.

Correva l'anno 1482 quando Leonardo da Vinci si recava alla corte di Ludovico Maria Sforza, detto il Moro. Reiterati i tentativi di soggiogare con la propria arte la famiglia medicea, si presentò alle porte Milano portando con sé uno strumento musicale da porre in dono al Duca.

La Mediolanum, era allora tra le città più ricche e prestigiose d'Europa, di fatti si è calcolato che la popolazione ammontava a 170.000 abitanti, Firenze e Roma ne contavano ~ 70.000, e Parigi e Londra erano in confronto dei borghi.¹ In realtà, la città non riusciva a fare fronte a tale incremento demografico, con le proprie infrastrutture rimaste dai tempi medievali prive di concrete annoverazioni.

¹ *La Dama con l'Ermellino*, Daniela Pizzagalli, ed. Saggi, Milano 2004. P.30.

L'aria che si respirava era di frenesia, le abitazioni erano fittissime, le strade strette e pianificate tutte in convergenza verso il centro, che con la piazza del Duomo (la cattedrale allora era in costruzione, sulle spoglie della chiesa di Santa Maria Maggiore), palazzo ducale dell'Arengo e il Broletto nuovo (centro amministrativo e finanziario), costituivano il fulcro di potere religioso e civile.

La ricchezza di Milano si raggiunse grazie alle attività economiche legate alla produzione delle armi, alla minuteria metallica, all'alto grado di specializzazione nella realizzazione dei pregiati tessuti. Già nella prima metà del '400 i Visconti introdussero la manifattura della seta, cosa che avviò una vertiginosa crescita nel settore tanto che per sostenere alle esose richieste dei clienti si impiegava un'incredibile quantità di operai. Il lusso era all'ordine del giorno per il nobile milanese, amante di buon stile sempre in cerca di lavorazioni personalizzate. L'abbigliamento era anch'esso un modo di dimostrare il proprio potere per questo si ordinavano i broccati d'oro o d'argento, il damasco, il velluto, il raso e soprattutto dei raffinati ricami impreziositi dalle impressioni dei propri stemmi o caratteri araldici.

L'opulenza milanese si riconosceva anche dalle forme voluttuose dei cittadini, golosi dei pasti abbondanti ricche di cacciagione e diverse prelibatezze locali. Questo veniva anche offerto dalla folta foresta che accingeva il Castello Sforzesco, giusto 1700 passi dalla piazza del Duomo, dove i nobili si radunavano per le battute di caccia e al termine degustavano il bottino nelle festose cene dei palazzi.

La biografia e storica Daniela Pizzagalli riporta un estratto del poeta toscano Antonio Cammelli, che descrive così la corpulenza florida delle donne lombarde:

*«Belle donne a Milan, ma grasse troppe:
il parlar tu lo sai, che son bianche,
strette nel mezzo, ben quartate in anche,
paion cappon pastati in su le groppe.[...]*

*Le veste lor di seta e di rasato
le scuffie d'oro e nel petto il gioiello
maniche di ricamo o di broccato.[...]»¹*

Girando tra le stradine e i vicoli della città, Leonardo annotava e progettava i cambiamenti che si avrebbero dovuto applicare ai piani architettonici. La sua visione, ancora oggi esaminabile presso il museo Leonardo da Vinci di Milano, esprime il suo grande interesse verso la città di Milano, nonché un possibile guadagno se il sovrano acconsentirà all'attuazione dei progetti. Ma Ludovico, al momento, serbò per lui altri proponimenti a mente.

Tra le prime opere che gli commissionò, fu la realizzazione di un ritratto. La protagonista sarebbe stata una certa Cecilia Gallerani, giovane sedicenne, nuova fiamma del Duca. Ludovico, allora già trentaseienne e all'apice del potere, amava adornarsi di belle donne. Ancora non sposato ma promesso all'altrettanto giovane Beatrice d'Este, allora tredicenne e in attesa di «rendersi» idonea al matrimonio, ebbe già nell'arco della sua vita tre figli illegittimi.

¹ *La Dama con l'Ermellino, Daniela Pizzagalli, ed. Saggi, Milano 2004. Pp. 19-20.*

Ma la Gallerani, con il suo raffinato fascino, pare lo abbia completamente rapito, tanto che essa aveva la piena libertà nel usufruire della stessa regia sforzesca con il suo amato, servita e reverita dai sudditi e in piena accettazione del parere pubblico. Se la giovane fosse di sangue nobile, questo non fu accertato, sicuramente di una famiglia benestante, di notai.

La famiglia Gallerani ebbe otto figli, Cecilia fu la penultima, nata nel 1473 quando il padre aveva già superato la cinquantina. Possedevano un magnifico palazzo nel centro di Milano, che si presentava con una sobria facciata, un elegante portale incorniciato da colonne che si apriva sul cortile interno adornato dalle logge laterali sorrette dagli archi a tutto sesto e ingentiliti dai medaglioni classicheggianti, questo stile architettonico si può bene osservare visitando l'Università Statale di Milano. Gli interni dovevano essere decorati dalle stoffe, come la seta che spesso ricopriva le pareti oppure dai grandi arazzi raffiguranti motivi astrologici o mitologici. Nelle sale le argenterie e le ceramiche venivano esposte in bella vista dei commensali, gli spazi però venivano spesso utilizzati in maniera diversificata, il mobiliare poteva facilmente essere smontato e spostato secondo le necessità. Milano non ebbe grande fama nella produzione dei mobili, l'arredo era più funzionale che non di design. Un oggetto interessante fu la cosiddetta sedia da donna, era quadrata e più bassa rispetto alle solite, e dimostrava la posizione di inferiorità della donna.

I Gallerani avevano cospicue proprietà terriere anche in Brianza. Fazio, il padre di Cecilia, aveva stipulato un accordo con il Duca per poter prolungare un acquedotto al fine di irrigare le terre, e fu proprio questa decisione a procurare dei guai economici alla famiglia, che dopo la morte del padre Fazio non riuscì a far sostegno alle spese.

Malgrado le ristrettezze finanziarie, la madre continuò a far studiare i propri figli. Cecilia cresceva su esempio dei suoi fratelli maggiori e già dalla tenera età dimostrò un alto grado di preparazione raggiunta, questo grazie anche alla fornita biblioteca che i Gallerani possedevano. Ma come per tutte le femmine aristocratiche, il futuro non poteva che progettarsi secondo l'impostazione binaria di una vita in reclusione del convento o quella di un matrimonio. La scelta cadde sul connubio nuziale della giovane, allora tredicenne in età minima concessa dallo stato e Chiesa, conseguentemente ad un contratto stipulato con la famiglia Visconti. La dote avrebbe dovuto ammontare a quattromilaottocento e più lire imperiali, questa divergenza nella somma era relativa al corredo e a tutti beni fisici come gioielli, decori, arazzi, porcellane ecc. che passando nei nuovi alloggi avrebbero dimostrato, anche apertamente durante le cerimonie, l'indice di posizionamento sociale della famiglia.¹

Sta di fatto, che giusto dopo un anno di vita coniugale, il matrimonio venne annullato, si pensa per la impossibilità dei Gallerani a sostenere il versamento completo della dote, e questo misfatto ben presto si rivelò una benedizione per la famiglia. Per risanare gli accordi sui terreni e acquedotti in Brianza, i fratelli Gallerani si dovevano recare in udienza con il Duca, nel Castello Sforzesco. Si presume che fosse proprio in questa occasione che vi fu il fatidico incontro tra Cecilia e Ludovico.

In realtà Ludovico Maria Sforza era il Duca di Bari, il vero erede al trono del Ducato milanese fu suo nipote Gian Galeazzo, totalmente sottomesso al volere dello zio. La personalità del «Moro», sicuramente non era tra le più facili e docili.

¹ *La Dama con l'Ermellino, Daniela Pizzagalli, ed. Saggi, Milano 2004. P.45.*

Di aspetto non era molto attraente: naso aquilino, carnagione olivastra per questo chiamato il «Moro», aveva come simbolo l'albero di gelsi, dai frutti dolci e neri, il primo a fruttificare e l'ultimo a perdere le foglie.

Di Cecilia però, se ne innamorò perdutamente, vedendo in lei una classe e fascino fuori dal comune, che non teneva in alcovia, la esibiva apertamente in pubblico, sempre al suo fianco.

Il Castello si presentava come un quadrilatero circondato da un fossato e munito di quattro torri angolari e una centrale. L'immagine era possente, massiccia ma si integrava bene con la foresta che lo accingeva ricca di selvaggina; cinghiali, caprioli, stambecchi, uccelli esotici; aironi, struzzi, pavoni, vasche con i pesci e un frutteto.

Vi erano tutte le premesse per poter godere di un tenore di vita agiato per non dire idilliaco. L'intrattenimento era la prerogativa necessaria per la società aristocratica e un ulteriore indice di potere. I Duchi amavano le cacce, le giostre, i giochi, Ludovico allestì un salone interno detto la «Balla» per le attività «calcistiche». Vi furono i giullari che divertivano i residenti, ed anche gli astrologi ed erboristi senza le previsioni dei quali non si faceva niente, le date per le decisioni e gli avvenimenti politici erano fissati secondo l'andamento astrale, in particolare secondo il calendario lunare.

Cecilia godeva dello stile di vita a lei offerto. Ludovico era generoso nei doni, non le faceva mancare nulla. A differenza delle donne lombarde, la sua silhouette era più esile, filiforme, il viso armoniosamente ovale, dai lineamenti gentili e fini. Il corredo da lei prediletto aveva dei tratti spagnolescenti, in voga a quei tempi, ma non troppo pomposo più raffinato e parsimonioso nei decori, che si addiceva alla sua giovane età e ne esaltava il tenue incarnato della sua pelle. Forse è proprio la sua «moderanza» a renderla differente dalle altre dame aristocratiche, una virtù che la rese ineguagliabile agli occhi di Ludovico. Quando egli commissionò il ritratto a Leonardo, fu lei stessa a suggerire l'indumento che avrebbe indossato. L'artista poi annoterà: «*Non vedi tu splendenti bellezze della gioventù diminuire di loro eccellenza per gli eccessivi e troppo culti ornamenti?*»¹.

L'inquadratura a mezzo busto non ci permette di visualizzare tutta l'ampiezza dell'abito ma quello che vediamo è abbastanza inedito per quei tempi. Sulla spalla di Cecilia, asimmetricamente in un morbido drappo, defluisce la cosiddetta «sbernia», un tipo di mantello proveniente dai dettami cortesi spagnoli, e introdotto nella moda italiana, in quei decenni, grazie a Isabella d'Aragona figlia del Re Ferdinando e adesso moglie del Duca Gian Galeazzo. Questo denota anche che l'accettazione di Cecilia a corte era assolutamente pacifica e unanime, probabilmente i rapporti con la sovrana erano di complicità e amicizia.

La sbernia è di colore raso turchino, che con la fodera in zendale «leonato» copre un tratto dell'ampia fascia decorata dai motivi a intreccio, molto apprezzati allora e definiti come «vincji»². Si pensa che Leonardo, usando questo motivo spesso nei suoi quadri, abbia voluto codificare la propria identità.

1 *La Dama con l'Ermellino*, Daniela Pizzagalli, ed. Saggi, Milano 2004. P. 27.

2 *ivi*, p.25.

Dal lato della spalla destra, è ben visibile la manica della camora. Le maniche erano «rimuovibili» e interscambiabili, si allacciavano all'abito con dei nastri, lasciando fuoriuscire dei sbuffi della camicia interna. Quelle di Cecilia sono in velluto «cremisino», color rosso tendente al bordeaux.

La sua acconciatura mette in rilievo le minute e graziose proporzioni della giovane. I capelli castani, divisi dal centro in due bande, sono raccolti dietro la nuca in una lunga coda inserita in un «trenzado»; un nastro di cuoio usato per trattenere i capelli. Anche questo tipo di acconciatura aveva sue radici in Spagna. L'ovale del viso è incorniciato dalla ciocca di capelli, lasciata passare in forma aderente sotto il mento. Sul capo vi è una cuffia trasparente, con il bordo decorato posto all'altezza delle sopracciglia, un po' più su, all'altezza della fronte è visibile la «lenza» o «ferronière», una striscia di metallo o tessuto che si allaccia dietro la nuca spesso adornata da un pendente centrale.

Il lungo e affusolato collo è ornato da una collana, avvolta in un doppio giro, tipico delle damigelle giovani, con delle gemme nere rotonde e leggermente luccicanti. Si presume sia l'agata o ambra nera, ma è anche possibile che siano dei grani di pasta odorifera, una specie di profumo in forma solidificata.

Tutti questi particolari denotano quanto la Gallerani fosse attenta alla «*grammatica dell'apparenza*»¹ - termine usato dalla Daniela Pizzagalli, e fosse consapevole del proprio fascino dato anche dalla giovane e fresca età.

Il dipinto, meglio noto come «La Dama con l'Ermellino», è oggidì mirabile al Czartoryski Muzeum di Krakow (Polonia), lo ritengo tra le opere più belle realizzate nella storia della pittura, ma questo è il mio gusto personale. Però la naturalezza dei gesti, la finezza nelle movenze, l'affusolata mano, quel lieve sorriso, un portamento solenne ma nello stesso tempo ravvivato dallo sguardo sereno e curioso, quella grazia e gentilezza che traspare dalla giovane creatura ne fanno del quadro un capolavoro dell'arte rinascimentale.

Se si osserva bene, il gesto della Gallerani è assolutamente naturale, non stilizzato, sembra quasi che mentre Leonardo la stia dipingendo, lei si volti verso all'improvviso apparso Ludovico. Lei lo saluta con un amorevole sorriso, ma quell'animaletto che tiene tra le braccia, l'ermellino, quasi spaventato dal brusco rumore, tenta di scappare. La mano nervosa di lei tenta di trattenerlo e accarezzando cerca di calmarlo.

La scelta dell'ermellino non è casuale, esso è parte integrante del quadro quanto il soggetto dipinto. Il riferimento è a Ludovico il Moro, che non desiderava assolutamente nascondere al parere altrui la sua relazione, per cui il suo simbolo doveva essere palese agli occhi dei cortigiani. Infatti, nel 1488 lo Sforza ottenne dal Re di Napoli l'ambita investitura dell'Ordine di Ermellino, concessa solo ai regnanti o ai grandi Duchi, tra questi vi fu anche Guidobaldo da Montefeltro Duca di Urbino. Nel 1490 però, in seguito agli screzi con Ferdinando d'Aragona, Ludovico lo dovette restituire, ma questo avvenne dopo la realizzazione del dipinto.

L'ermellino è però anche il simbolo della purezza, dell'incorruttibilità e della moderazione perché:

1 *La Dama con l'Ermellino, Daniela Pizzagalli, ed. Saggi, Milano 2004. P. 27.*

«per la sua moderanza non mangia se non una sola volta al dì, e prima si lascia pigliare dai cacciatori che voler fuggire nell'infangata tana, per non macular la sua gentilezza», in un qual modo a seguire il detto «*Potius mori quam foedari*» - meglio morire che essere imbrattato, in riferimento al valore del proprio onore.¹

Un fatto abbastanza curioso è che l'ermellino non è proprio rappresentato fedelmente, esso rassomiglia più al furetto, che dal greco suona come «galè» evocando in questo modo anche il nome della protagonista *Gallerani*.

L'opera di Leonardo, fece furore già ai tempi della sua buona riuscita. Bernardo Bellincioni (1452 - 1492), poeta che operò alla corte dei Medici, a quella dei Gonzaga di Mantova e infine a quella degli Sforza, compose un sonetto in cui decantava la bellezza di Cecilia e il dipinto a lei fatto da Leonardo:

*«Di che t'adiri? A chi invidia hai, Natura?
Al Vinci che ha ritratto una tua stella;
Cecilia sì bellissima oggi è quella
Che a'suoi begli occhi, il sol par ombra scura.[...]»*

*Ringratiar dunque Ludovico or puoi
Et l'ingegno e la man di Leonardo,
Che a' posteri di lei voglion far parte.*

*Chi lei vedrà così, benchè sia tardo
Vederla viva, dirà: basti a noi
Comprender or quel che è natura et arte».²*

Ed è proprio vero, che il ritratto resta ai posteri immortalando per l'eternità quella bellezza, fascino, giovinezza della tenera amante del Duca.

Ma la stella della Gallerani era destinata al declino, ben presto avrebbe dovuto fare spazio alla consorte ufficiale di Ludovico, Beatrice d'Este, allora quattordicenne e finalmente «pronta» ad assolvere il compito. La data venne fissata per il 18 di gennaio del 1491 e il 23 gennaio si sarebbero celebrate le nozze del fratello di Beatrice, Alfonso d'Este con la sorella del Duca Gian Galeazzo, Anna Sforza. Ovviamente tale decisione fu presa conseguentemente alle previsioni astrologiche impartite dal vegente di corte: Ambrogio da Rosate che ha segnalato i giorni come propizi per gli sposi.³

I preparativi furono interminabili, con grande pompa si cercava di allestire le regge quella di Pavia, dove si sarebbero celebrate le nozze con Beatrice, quella di Bari, quella di Cusago e ovviamente la rocca di Milano, per le nozze di Alfonso ed Anna. Si aspettava l'arrivo di seicento ospiti perlopiù nei mesi invernali, quindi stanchi dai scomodi e interminabili viaggi.

1 *La Dama con L'Ermellino*, Daniela Pizzagalli, ed. Saggi, Milano 2004. P. 12.

2 *ivi*, p. 14.

3 *ivi*, p. 97.

Nello stesso periodo la Gallerani resta incinta del figlio di Ludovico. Il misfatto non venne neppure celato alla famiglia d'Este che non pareva assolutamente sentirsi infastidita dalla notizia. Anzi, nei primi mesi dalla celebrazione delle nozze, Beatrice si rifiutava assolutamente di assolvere il dovere coniugale, sostenendo di «*non voler stare ferma*»¹, nel senso di gravida.

Pertanto, fu lei stessa ad insistere che Ludovico continuasse a profittare dei servigi di Cecilia.

Questo viene riferito dal cronista ufficiale di corte degli Sforza e l'oratore, Giacomo Trotti. Le sue annotazioni estremamente dettagliate, anche perchè sosteneva la corrispondenza ufficiale e non del Duca, ci permettono di avere un fedele rapporto dell'andamento dei fatti dell'epoca.

Beatrice d'Este, era sorella di Isabella Gonzaga duchessa di Mantova che fu a sua volta cognata di Duchessa Elisabetta protagonista del «Cortegiano», la quale, a differenza della sorella non era dotata dello stesso fascino. Di viso era pienotta, col naso all'insù, di corpo bassa e tozza, come sostenne il Totti: «*È piccola di persona, ma grossa e grassa*»².

Al primo incontro di Beatrice con Ludovico, vi era pure la sorella Isabella, soltanto di un anno più grande ma che seppe incantare il Duca dimostrando già quello che sarebbe diventata nel futuro, e cioè la più grande sovrana del Rinascimento. Ma Ludovico, ben intenzionato ad adempiere ai propri doveri, si dimostrò paziente e gentile con la svogliata Beatrice lasciandole tutto il tempo necessario.

E la carta del tempo Beatrice la seppe giocare bene, non potendo declassare l'amante di Ludovico con la bellezza, decise di tirare la corda dell'aspettativa, intuendo che più lui aspetta più aumenta il suo desiderio.

Ludovico abboccò, e decise che subito dopo la nascita del figlio di Cecilia, la avrebbe allontanata dalla corte. Si decise che per la buona uscita lei avrebbe ricevuto in dono il Palazzo Dal Verme, uno dei più belli a Milano e necessario di essere ristrutturato alla qual cosa si sarebbe da subito provveduto, un ricchissimo corredo in gioielli, mobili, camore, sbernie, indumenti vari tutti in stoffe pregiatissime e una cospicua somma di denaro. Il Duca aveva pure provveduto a trovare per l'onorata concubina un degno partito, il conte Ludovico Carminati de' Brambilla.

Tutto sommato la posizione della Gallerani era alquanto ottimale. Ludovico fu generoso e adesso la Contessa Brambilla poteva iniziare una nuova vita. Il maestoso palazzo fu ristrutturato su intervento di Bramante che operò per gli esterni. Leonardo invece le fornì dei buoni consigli per gli interni.

Lei decise di progredire nei suoi studi e si dimostrò un'abile poetessa e letterata. Una donna erudita che brillò nei salotti, sempre al centro dell'attenzione delle elites lombarde. La sua fama non si è offuscata in seguito «all'espatrio» dalla rocca sforzesca, lei continuò ad essere amata e ammirata dai nobili, pur ben consapevoli della incertezza sulle sue origini aristocratiche.

Nel 1498 Isabella Gonzaga scrisse a Cecilia una lettera, pregandola di mandarle il dipinto di Leonardo.

1 *La Dama con l'Ermellino*, Daniela Pizzagalli, ed. Saggi, Milano 2004. P. 120.

2 *ivi*, p. 105.

Isabella mantenne il contatto con gli Sforza essendo oltre modo imparentata con Beatrice, che nel 1497 morì durante il parto del quarto figlio. Con Cecilia restò in ottimi contatti, la aveva apprezzata anche al momento del primo incontro, malgrado esso avvenne durante la fase critica del matrimonio con la sorella. Ma non le serbò mai il rancore. Adesso lei si voleva commissionare un ritratto e voleva confrontare l'opera leonardesca con quella del Giovanni Bellini, al fine di poter fare una valida scelta.

Prontamente, tre giorni dopo le rispondeva scrivendo:

*«Ho visto quanto la Signoria Vostra mi ha scripto circo al haver caro de vedere il ritratto mio; qual mando a quella, et più voluntiera lo mandaria quanto asimigliasse a me; et non creda già la Signoria Vostra ch'el proceda per difecto del Maestro, et invero credo non se trova a lui uno paro, ma solo è per esser fatto esso ritratto in una età si imperfecta, et io poi ho cambiato tutta quella effigie; talmente che vedere epso et me tutto insieme non è alcuno che lo giudica essere fatto per me. Tuttavolta la Signoria Vostra prego ad haver caro el mio bon volere et non solo el ritratto, ma io sono aparechiata a fare maggior cosa per compiacere a quella, alla quale sono deditissima schiava, et infinite volte me li raccomando».*¹

Cecilia è oramai una donna sposata, probabilmente ha avuto altri figli. Le sue forme sono più floride, pertanto quasi ridendo dice che adesso vedendosi non si potrebbe più riconoscere. Si definisce «imperfetta» nel dipinto, questo è dovuto alla giovane età, ma anche per il corpo ancora troppo esile e infantile.

Ribadisce però che ciò non dipende dalla mano inesperta del maestro, anzi come lui non vi è nessuno: «non se trova a lui uno paro».

Nel mese successivo Isabella restituì il dipinto a Cecilia, ringraziandola per iscritto. Alla fine decise di insistere a farsi ritrarre da Leonardo, il quale nel 1500 si limitò a disegnarla in un tradizionale profilo, con carboncino su un semplice cartone.

L'opera incompiuta è oggi ammirabile al Musée du Louvre a Parigi.

¹ *La Dama con l'Ermellino*, Daniela Pizzagalli, ed. Saggi, Milano 2004. P. 16.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

1. Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Garzanti, Milano 2009
2. Baldassar Castiglione, *Le lettere*; Tomo primo 1497-1521, a cura di Guidola Rocca, Mondadori, Verona 1978.
3. Baldassar Castiglione, *Lettere inedite e rare*, a cura di Guglielmo Gorni, Ricciardi Editore, Verona 1969.
4. Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, introduction et notes par Charity Cannon Willard, texte établi avec Eric Hicks, Librairie Honoré Champion Editeur, Paris 1989.
5. Dante Alighieri, *La Vita Nuova*, a cura di Tommaso Cosini; nuova presentazione di Cesare Segre, Sansoni, Firenze 1962.
6. Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta, Il Corbaccio*, introduzione e note di Francesco Erbanì, Garzanti, Milano 1988.
7. Giovanni Boccaccio, *Decameron*; introduzioni, commenti e note a cura di Antonio Enzo Quaglio, Garzanti, Milano 1974.
8. Giovanni della Casa, *An uxor sit ducenda – Una questione piacevolissima: se si debba prender moglie*, a cura di Arnaldo di Benedetto, TEA, Milano 1992.
9. Platon, *Das Gastmahl*, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, hg. von Jürgen Mittelstraß, C.H. Beck Verlag, München 2008.
10. Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di Giorgio Dilemmi, Accademia della Crusca, Firenze 1991.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

1. Anna Romagnoli, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Tesis de Doctorado Vol. I e II, Departement de Filologia Romanica, Universitat de Barcelona 2009.

2. Adriana Cavarero, *Nonostante Platone; Figure femminili nella filosofia antica*, Editori riuniti, Roma 1992.
3. Anderson e Zinser, *Le Donne in Europa; nelle Corti e nei Salotti*, vol. 3, Laterza, Bari 1993.
4. *Arte nel Tempo*, Pierluigi De Vecchi, Elda Cerchiari, Vol 1, Il Medioevo, Bompiani, Milano 1996.
5. *L'Arte Italiana*, Piero Adorno, Vol. II, Tomo I, Il Rinascimento dalle origini alla sua piena affermazione, G. D'Anna, Firenze 1999.
6. *L'Arte Italiana*, Piero Adorno, Vol. II, Tomo II, Dal Classicismo Rinascimentale al Barocco, G. D'Anna, Firenze 1999.
7. *La Bibbia*, con introduzione e note di A. Girolanda, P. Gironi, F. Pasquero, G. Ravosi, P. Rossano, S. Virgulin, ed. San Paolo 2000.
8. Birgit Wagner: *Dialog, Wissen, Geschlecht. Von Platon zu Fontenelle und Diderot*. In: *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*, Gabriele Vickelmann- Ribémont, Günter Narr Verlag, Tübingen 2003.
9. Carlo Sini, *I filosofi e le opere: antologia filosofica*, Principato Editore, Milano 1996.
10. *Compendio di Storia*, vol. 1, Dal Basso Medioevo alla metà del Seicento, a cura di Franco della Peruta/ Giorgio Chittolini/ Carlo Capra, Le Monnier, Firenze 1996.
11. *Corso di Storia antica, da Augusto ai Comuni*, a cura di Eva Cantarella, Giulio Guidorizzi, ed Einaudi, Milano 1995.
12. Dawkins Richard, *Das egoistischen Gen (Originaltitel: The Selfish Gene)*, mit einem Vorwort von Wolfgang Wickler, Spektrum Akademischer Verlag, München 2007.
13. Daniela Pizzagalli, *La Dama con l'Ermellino*, ed. Saggi, Milano 2004.
14. Daniela Pizzagalli, *La Signora della pittura; vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento*, Rizzoli, Milano 2003.
15. James G. Frazer, *Folk-Lore in the Old Testament; studies in comparative Religion, Legend and Law*, vol. 1, Curzon press, London 1994.

16. Histoire des femmes; Le Moyen Age Vol II, a cura di Georges Duby, Michelle Perrot, Plon 1991.
17. Histoire des femmes; XVI – XVIII Siècles vol III, a cura di Georges Duby, Michelle Perrot, Plon 1991.
18. Il Gioco della Finzione; Generi e percorsi della Letteratura, a cura di Massimo Romano, vol 1 e 2, Talia Editrice, Torino 1997.
19. Franco della Peruta, Giorgio Chittolini, Carlo Capra, Compendio di Storia, Dal Basso Medioevo alla metà del Seicento, ed. Le Monnier, Firenze 2000.
20. Mantova le lettere, Vol. II L'età Isabelliana, Emilio Faccioli con prefazione di Lanfranco Caretti, Istituto Carlo d'Arco, Mantova 1962, cap. Pompinazzo, Castiglione, Folengo.
21. Marina Zancan, Daniela Frigo, Adriana Chemello, Luciana Borsetto e Virginia Bradel, Nel cerchio della Luna; Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo, a cura di Marina Zancan, Marsilio Editore, Venezia 1983.
22. Mineke Schipper, Heirate nie eine Frau mit großen Füßen; Frauen in Sprichwörtern – eine Kulturgeschichte, ed. Eichborn, Frankfurt am Main 2007.
23. Le Nouvel Observateur du Monde, hors-série N.69, juillet-août 2008, L'invention de la démocratie, in Etre citoyen à Athènes, rédaction Paris.
24. Scrittori e critici della letteratura italiana, Mario Pazzaglia, Vol 1, Dal Medioevo all'Umanesimo, Zanichelli, Bologna 1993.
25. Scrittori e critici della letteratura italiana, Mario Pazzaglia, Vol 2, Dal Rinascimento all'illuminismo, Zanichelli, Bologna 1993.
26. Studi biografici su Baldessar Castiglione, Pasquale Villari, I successori Le Monnier, Firenze 1969.

FONTI INTERNET

1. Giovenale, Sesta Satira:
[www://latinae.studentenville.it/versioni/latino/giovenale-39/satire-117/satira_vi-1859.htm](http://www.latinae.studentenville.it/versioni/latino/giovenale-39/satire-117/satira_vi-1859.htm) , il 20.02.2011.
2. St. Agostino, La Regola: http://www.ora-et-labora.net/agostino_regola_testo.html il 08.04.2011
3. San Tommaso D'Aquino, La Summa Teologica:
<http://www.teologiaspirituale.org/testi.html> , il 08.04.2011.
4. Toinot Arbeau, Orch sographie: <http://graner.net/nicolas/arbeau/chapitres.php> il 07.09.2011.
5. B. Castiglione, Tirsi:
<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000347/bibit000347.xml&chunk.id=d3829e119&toc.depth=1&toc.id=&brand=default> il 18.10.2011.
6. Georges Duby: <http://www.filosofico.net/duby.htm> 11.11.2011.
7. Anna Romagnoli:
http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/1732/AR_TESI.pdf?sequence=1

ABSTRACT

TITEL:

**Das Idealbild und die Rolle der Frau am italienischen Hofe der Renaissance.
Eine Analyse basierend auf „Der Hofmann“ von Baldassare Castiglione.**

Wie der Titel bereits verrät, hat die vorliegende Arbeit die Zielsetzung, die Rolle der Frau am italienischen Renaissance-Hof zu beleuchten und ihre Funktionen herauszufiltern.

Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entwickelt sich der fürstliche Hof zu einem bedeutenden Zentrum der Renaissance-Kultur. Er ist Magnet sowohl für heimische als auch auswärtige geistreiche Köpfe und fruchtbarer Boden für die Tüftelei an neuen Idealmodellen des gesellschaftlichen Zusammenlebens, des kritischen Denkens und auch der Künste. Hier werden die wichtigen Funktionäre und Würdenträger der fürstlichen Macht ausgebildet, die Ideologie des Hofstaates ausgearbeitet und die herrschende Fürstenfamilie gefeiert und in ihrem Machtanspruch bestärkt. All dies verbindet sich, ganz im Einklang mit dem anthropozentrischen Weltbild, mit dem eifrigen Studium der Geschichte, der Politik, der Philosophie, der Astrologie, der Architektur und anderer Wissenschaften.

In diesem höfisch-kulturellen Konstrukt nimmt die Literatur oft eine lobpreisende Funktion ein und dient nicht selten als Ornament der fürstlichen Macht. So wie auch andere Kulturbereiche steht die Literatur hier mit dem Fürstentum in einer Art symbiotischen Beziehung: die Wissenschaften und Künste, allen voran die Literatur profitieren von der finanziellen Gunst und dem Prestige des Fürsten, während dieser selbst die musisch Begabten in seinen eigenen Dienst zur Imagepolitik einsetzt. Eine Hand wäscht sozusagen die andere. Auf mondänen Festen dienen neben musikalischen Einlagen auch das theatralische Schauspiel und andere literarische Darbietungen der Unterhaltung der höfischen Gesellschaft, sie zelebrieren vor allem aber auch aufs höchste die Zurschaustellung der fürstlichen Macht und dessen Bedeutsamkeit.

Diese elegante Lebensweise, vorgelebt durch die Fürstenfamilie, wird rasch zur geteilten Sitte der am Hofe verweilenden Gesellschaft: wie auch der Fürst werden die Hofmänner und Hofdamen zum erlesenen Publikum einer Literatur, die von Anmut und Finesse geprägt ist, und gleichermaßen entwickelt sich diese Gesellschaft auch zum Promotor des kulturell geschaffenen Lebensideals, da sie dieses selbst am Hofe täglich leben.

So wie die fürstliche Gesellschaft Inspiration für ein Modell des ausgeglichenen Lebens und der vollkommenen Kultur ist, so ist sie auch dessen größter Umsetzer. Der höfisch-gesellschaftliche Komplex ist in diesem Sinne gewissermaßen Entstehungsquelle und Realisierungseinheit eines nicht nur ästhetischen sondern auch ethischen Ideals zugleich.

Neben einer Vielzahl von thematischen Schwerpunkten in der gesamtliterarischen Produktion des Cinquecento reihen sich auch zahlreiche Traktate und andere Abhandlungen, die darauf bedacht sind die Rolle der Frau in der höfischen Kultur genauer zu definieren.

In dieser äußerst auf die Etikette bedachte und nach beinahe rituellen Abläufen des täglichen Lebens funktionierenden Zivilgesellschaft, kann die Frau ein wenig aus ihrem Schatten hervortreten und auch einen Beitrag an der gesellschaftlichen Dynamik leisten.

In gewissem Maße „losgelöst“ von den archaischen Matrizen, die die Frau in der Lebenskonzeption der „verGINE-maritata-vedova“, d.h. der Jungfrau, Ehefrau und Witwe, einsperrten und ihren Wirkungsbereich auf die eigenen vier Wände einschränkten, beginnt die höfische Frau, wenn auch auf implizite Weise, Einfluss auf den öffentlichen Diskurs zu nehmen und diesen nicht selten sogar mit Geschick zu koordinieren und zu leiten.

Ganz im Sinne des Oxymorons *suavitas-gravitas* sollte sich ihre positive Rolle nicht nur auf ihre ästhetische Erscheinung als Lustobjekt beschränken: Ehrlichkeit und Zurückhaltung sind ebenso essenzielle Eigenschaften wie Grazie und Anmut, Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit, sanfte Zärtlichkeit, aber auch wie intellektuelle Begabung. Vor allem in Bezug auf Letzteres ist bemerkenswert, dass in dieser Epoche nach und nach auch einige Schriftstücke von weiblichen Literaten wie etwa Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Lucrezia Gonzaga oder Veronica Gambara in Umlauf kommen, nicht zuletzt aufgrund der Bereitschaft und guten Gesinnung der Buchdruckindustrie. Diese Werke sind sozusagen Zeugen der intellektuellen Fähigkeiten der Frau der Renaissance.

In Anbetracht all dieser Fakten und eingedenk dessen, dass in der höfischen Gesellschaft der italienischen Renaissance die Frau an Boden gewinnt, indem der Diskurs über ihr Wissen und ihren Platz im sozialen Gefüge neu aufgerollt wird, und es ihr leise aber doch gelingt in den Machtbereich des Mannes einen Fuß zu setzen, stellen sich einige Fragen:

Wie kann diese Art von Emanzipation der Frau in Einklang mit den Idealen, die durch die Kultur der Renaissance geschaffen und verfolgt werden, von statten gehen?

Wie vollzieht sich der Normierungsprozess, der so wichtig ist, um die sozialen Vorbehalte gegenüber der Frau zu überwinden?

Wie werden die Normen und Funktionen der kulturell und sozial emanzipierten Frau definiert und im täglichen Leben angewandt?

Auf der Suche nach plausiblen und aussagekräftigen Antworten habe ich mich auf einen Korpus ausgewählter Texte der Epoche der italienischen Renaissance, allen voran auf das Hauptwerk Castigliones, „Il libro del Cortegiano“, gestützt. Dieses Buch ist wahrlich eine unschätzbare Fundgrube für das kulturelle und zivile Erbe, weshalb mir die Wahl dieses Werkes als Basis meiner Recherche als offensichtlich erschien.

Überdies hinaus ist es auch in Hinblick auf seine Entstehungsjahre, auf seinen textuellen Aufbau als dialogische und (vor allem in Vergleich zu den sonst verbreiteten Traktaten) äußerst dynamische Erzählung,

auf die Aufmerksamkeit und die zentrale Rolle, die dem Diskurs als Schöpfer und Verbreiter des Wissens und der Macht geschenkt wird, und nicht zuletzt auch in Bezug auf die unglaubliche Plattform, die es der kritischen Auseinandersetzung mit der Rolle der Frau bietet, eine unumgängliche und mehr als bedeutsame Quelle.

Was die Sekundärliteratur betrifft möchte ich vor allem Maria Zancans Werk „Nel Cerchio della Luna“ hervorhebend erwähnen. Sie versteht es mit meisterlicher Sensibilität aus Castigliones Werk eine Metapher für die im Ur-Sinne mütterliche, also erschaffende, Frau, die an den geselligen Abenden am Hofe den Diskurs und die Unterhaltung initiiert und vorantreibt, herauszulösen.

Nennenswert ist außerdem die ausführliche und detailreiche Analyse von Anna Romagnoli, die zahlreiche Traktate der Epoche auf die Rolle der Frau hin analysierte und diese einem Vergleich unterzog.

Den letzten Teil meiner Diplomarbeit habe ich dem Stellenwert der Kunst in der Renaissance gewidmet. Jedes künstlerische Werk kann aufgrund seiner mehrdeutigen Wertigkeiten entziffert und reinterpretiert werden. Die Mächtigen der Epoche haben, wie bereits zuvor erwähnt, die Bedeutsamkeit der symbolischen Figuration recht schnell überrissen und einzusetzen verstanden. Künstlerische Auftragsarbeiten, sozusagen für den eigenen Gebrauch, entpuppten sich als geeignetes Medium zur Demonstration und Zelebration der fürstlichen Macht.

Im letzten Kapitel habe ich versucht in detaillierter Weise die symbolische Transfiguration des leonardischen Gemäldes zu beschreiben: „La Dama con Ermellino“ ist nicht nur ein künstlerisches Meisterwerk Leonardo da Vincis, sondern auch figuratives Destillat des einzigartigen Lebens der Cecilia Gallerani, eine junge Hofdame, die als Geliebte des Fürsten Ludovico Sforza in die Geschichte eingegangen ist.

Abschließend möchte ich noch anmerken, dass die Wahl des vorliegenden Themas nicht ganz zufällig gefallen ist. Als Choreografin für historische Tänze stehen die Musik und die Kunst der Renaissance, vor allem jener italienischen, seit langem im Fokus meines Interesses. Deshalb erschien mir meine Diplomarbeit als einmalige Möglichkeit das während des Romanistik-Studiums gewonnene Wissen und meine außeruniversitären Tätigkeiten und Interessen miteinander zu verschränken. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema und vor allem auch das Verfassen der Arbeit selbst haben mir ganz neue Blickwinkel in Bezug auf meine choreografischen Aktivitäten eröffnet, genauso wie gerade eben die durch den historischen Tanz gewonnenen Erfahrungen eine große Hilfe waren die Renaissance-Traktate besser zu verstehen. Anbetracht dessen möge man mir den ein oder anderen enthusiastischen und spezifischen Exkurs zum höfischen Tanz verzeihen.

ANHANG

Per completare la tesi, ho ritenuto rilevante riportare qualche ritratto dei nostri «attori» o personaggi chiave, che mi hanno a sua volta piacevolmente intrattenuta e accompagnata nelle lunghe serate di lettura.

Oltremodo, i ritratti sono stati realizzati per mano dei più grandi pittori del '500, ne sono quindi quel riflesso vivo e tangibile del mito, tramandato alla storia che fu la cultura rinascimentale.

Il primo è il ritratto di Baldassar Castiglione, realizzato per mano di Raffaello tra il 1414 e il 1415, quindi proprio negli anni in cui il nostro era presente alla corte urbinata. Nel dipinto si coglie l'ideale dell'uomo equilibrato, colto, pacato, savio, quell'ideale che egli stesso ha adombrato nel «Cortegiano».

Il secondo è di Elisabetta Gonzaga – Duchessa di Urbino e moglie del Duca Guidobaldo di Montefelto, anch'esso di Raffaello, databile al 1504-1505.

Quello che segue è di Emilia Pia, probabilmente eseguito negli stessi anni sempre da Raffaello.

Il quarto è di Isabella d'Este – Duchessa di Mantova, considerata tra le donne più potenti dell'epoca. Databile intorno al 1500, fu realizzato, su insistente richiesta di lei, per mano di Leonardo da Vinci. Lei desiderava un dipinto simile a quello fatto per Cecilia Gallerani, amante di Ludovico Sforza, ma Leonardo non riusciva a trovare in lei abbastanza ispirazione per la propria creatività e si limitò ad un abbozzo in gessetto su carta.

Quello di Cecilia Gallerani, meglio conosciuto come «La Dama con Ermellino», l'ho lasciato per ultimo, ed è a mio avviso la realizzazione massima della perfezione pittorica lasciataci in eredità.



Raffaello, Ritratto di Baldassar Castiglione; 1514-1515: olio su tela. Parigi, Museo del Louvre.



**Raffaello, Ritratto di Elisabetta Gonzaga – Duchessa di Urbino, 1504-1505.
Galleria degli Uffizi, Firenze.**



Raffaello, Ritratto di Emilia Pia da Montefeltro, Urbino 1504-1505. Baltimore Museum of Art.



**Leonardo da Vinci, Ritratto di Isabella d'Este – Duchessa di Mantova, 1500.
Musée de Louvre, Parigi.**



Leonardo da Vinci, «Dama con Ermellino», Ritratto di Cecilia Gallerani, 1488-1490. Czartoryski Museum di Kraków.

CURRICULUM VITAE

Name: Daria Ratchinskaia
Geburtsdatum: 26.11.1979
Geburtsort: St. Petersburg, Russland
Staatsbürgerschaft: Italienische/Russische
Adresse: Viktorgasse 21/2, 1040 Wien, Österreich
Tel.: 0043 / 699 1150 7500
e-mail: daria.rachinskaya@chello.at



AUSBILDUNG:

- 2003 laufend **Diplomstudium Romanistik** (Abschluss voraussichtlich April 2012)
Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät an der Universität Wien
- 2005 **Staatsdiplom für «Wirtschaft und Management des Unternehmens»**
an der «Universität für Telekommunikationen Prof.Bontsch-Bruevitsch»
in St. Petersburg/ Russland, in der Fachrichtung – Fernstudium
- 1999 **Management und Public Relations**
an der Technischen Fachschule «Monteceneri» in Mailand/Italien
- 1998 **Matura** (mit Englisch, Französisch und Spanisch als Fremdsprachen)
an der «Liceo Linguistico Marcelline» in Mailand/Italien
- 1998 **Abitur** mit Staatsdiplom an der öffentliche Schule (AHS) in St.Petersburg/Russland
Fernstudium.
- 1996 Ballett Akademie «La Scala», Mailand/Italien

BERUFLICHER WERDEGANG:

- 01/2001 - 12/2009 Mitarbeiterin beim «Wiener Residenzorchester», 1080 Wien
- Tänzermanagerin
 - Probeleiterin
 - Choreographin
- für Klassisch-Historischbezogenen Konzerte/Wien
- 2008 Praktikum im Logistikbereich bei dem Dr. Karl J. Pisec Gmbh./Wien
- 2000 Mitarbeiterin beim «Burson Marstellen» - Dienstleistungsbetrieb für Messen und Konferenzveranstaltungen. Mailand/Italien
- 1999 Mitarbeiterin als Dolmetscherin (Russisch-Italienisch) für «East-West Agency»- Handelsbetrieb mit Osteuropäischen Ländern. Mailand/Italien
- 1997 Dolmetscherin (Italienisch-Russisch) der Industriebetrieb «BDG Ltd.». Import-Export Abteilung. Mailand/Italien – St.Peterburg/Russland

ZUSATZAUSBILDUNG:

- 2011 EBC*L Stufe A (Europäischer Wirtschaftsführerschein) Certificat. BFI Wien
- 2010 Perspektivenentwicklung und Karriereplanung, Kurs an der GQM/ Wien
- 2002 Deutschkurs and der Universität Wien
- 1999 Ballett-Technik, Choreographie an der Mailendische Theater «Carcano»

